

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

RENATA CORDEIRO DOS SANTOS

**A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO POÉTICA CRÍTICA EM UM PERÍODO DE
ESTADO DE EXCEÇÃO: SÃO PAULO, INÍCIO DO SÉCULO XXI**

GUARULHOS

2018

RENATA CORDEIRO DOS SANTOS

**A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO POÉTICA CRÍTICA EM UM PERÍODO DE
ESTADO DE EXCEÇÃO: SÃO PAULO, INÍCIO DO SÉCULO XXI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em História da Arte.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Virgínia Gil Araujo

GUARULHOS

2018

Autorizo a divulgação parcial ou total desse trabalho, em qualquer meio impresso ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

Dos Santos, Renata Cordeiro

A imagem fotográfica como poética crítica em um período de estado de exceção: São Paulo, início do século XXI/ Renata Cordeiro dos Santos. – 2018.
129 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2018.

Orientadora: Prof^a Dr^a Virgínia Gil Araujo

Título em inglês: The photographic image as a critical poetic during the State of Exception: São Paulo, beginning of the 21st century

1. Imagem fotográfica. 2. Poéticas. 3. Paisagem urbana. I. Título.

RENATA CORDEIROS DOS SANTOS

**A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO POÉTICA CRÍTICA EM UM PERÍODO DE
ESTADO DE EXCEÇÃO: SÃO PAULO, INÍCIO DO SÉCULO XXI**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em História da Arte
da Universidade Federal de São Paulo
como requisito parcial para obtenção do
título Mestra em História da Arte.

Linha de Pesquisa: Instituições,
Discursos e Alteridade

Aprovação: ____/____/____

Prof^a Dr^a Virgínia Gil Araujo
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Pedro Fiori Arantes
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

*Dedico àquelas e aqueles que não temem,
aos que gritam por justiça e insistem em sonhar...*

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação não seria possível sem a presença de pessoas fundamentais na minha caminhada, por isso agradeço imensamente:

À Prof^a Virgínia Gil Araujo, minha orientadora, pelo aprendizado desde a graduação. Agradeço pela confiança, por sempre me receber, aclarar minhas ideias e pelo carinho e cuidado de uma orientadora preocupada, dedicada e comprometida verdadeiramente com seu ofício. Agradeço por fim por me fortalecer enquanto pesquisadora e educadora.

À minha família pelo carinho, apoio e incentivo.

Ao Wesley de Assis, companheiro de vida, pela compreensão, amor e serenidade.

Aos professores Pedro Arantes e Marco de Andrade por terem aceitado o convite para a banca de qualificação e de defesa. Agradeço pelas significativas contribuições teóricas que me auxiliaram a desenvolver melhor este trabalho.

Ao Fernando Piola e ao Tuca Vieira pela atenção, disponibilização de materiais, e por terem me acolhido para uma conversa.

À Prof^a Alejandra Soledad González pelas contribuições no seminário na Universidade Nacional de Córdoba. Foi uma experiência significativa para meus caminhos de pesquisa.

À amizade sensível, afetuosa, de pessoas que estiveram presentes e me ajudaram, de diferentes formas, a persistir: Fernanda Carneiro, Elidayana Alexandrino, Guilherme Yukio, Luciara Ribeiro, Vanessa Oliveira.

Às queridas amigas da turma de pós-graduação, pela força, conversas e palavras de apoio: Andréia de Alcantara, Adri Felden, Daniela Dionizio.

Aos educadores de museu com quem pude compartilhar experiências de um trabalho de comprometimento com a arte e a educação na Estação Pinacoteca: Augusto Ferraz Costa, Ana Lúcia Teberga, Ana Camila Onofre, Leticia Venancio, Renato Yamaguchi, Talita Demichili.

Às manas do café, com quem dividi ideias, inquietações e muito afeto: Ana Lúcia Teberga, Larissa Oyadomari, Hannah Ferreira.

Às equipes das bibliotecas Jenny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall e Walter Wey da Estação Pinacoteca.

À Fernanda Lourenço, secretária do Programa de Pós-Graduação em História da Arte, pela prontidão e competência.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa de estudos.

*Sobra a sobra concreta
daquelas almas, hoje de pedra
a erva daninha forrou os alicerces,
da raíz se eleva agora a mais primitiva
vontade da terra, lançando a tudo
as flores mais miúdas da terra.
sobre a mesa sacrificial cessara o pulso
só lá dentro pulsa um coração de pedra,
um grito seco, o sangue é seco.
a imensidão maciça pedregosa, é pedregulho.
Pequenos ritos por entre passarinhos e seixos
todos foram embora, habita o nada e as formigas
tudo que for cima, será teto
e os deuses podem ver a devoção secreta do nada
que se dedica a soprar o pó mineral
das beiradas roídas do perene,
e com sua raíz de pedra, permanece,
mordendo o tempo com seus dentes de pedra.*

*Ruínas
Carina Castro¹*

RESUMO

¹ CASTRO, Carina. *Caravana*. São Paulo: Patuá, 2013.

Este estudo trata a imagem fotográfica como uma poética crítica em um período de estado de exceção. De modo específico, a abordagem se refere ao entorno de um território do centro da cidade de São Paulo, a região da Luz, onde está localizado o prédio do antigo DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social) dos anos de ditadura civil-militar no Brasil – atualmente abriga a Estação Pinacoteca e o Memorial da Resistência, duas instituições museológicas. O traçado desta pesquisa revela os trabalhos *Projeto Praça Vermelha* (2005-2014) de Fernando Piola e a série fotográfica *Cracolândia* (2012) de Tuca Vieira como atrelados a uma poética de romper os silêncios e de lidar com as feridas abertas do espaço urbano. Assim, são como agentes de percepção e discussão da cidade contemporânea, as imagens fogem de uma apresentação usual desse território, causam estranhamento e abrem possibilidades para a escrita de uma história da arte mais antropológica, preocupada com a alteridade. Busca-se compreendê-las como pertencentes a uma arte contemporânea imbuída de um realismo crítico que nos coloca frente ao trabalho de rememoração dos acontecimentos, da violência de Estado, se comprometendo desta maneira contra o esquecimento. A análise se delinea a partir de autores fundamentais desta pesquisa como Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Natalia Brizuela, Andreas Huyssen, Annateresa Fabris, Beatriz Sarlo, entre outros, evidenciando alguns caminhos de interpretação, pelo viés crítico das poéticas da memória.

Palavras-chave: Imagem fotográfica. Poéticas. Paisagem urbana. Fernando Piola. Tuca Vieira

ABSTRACT

This study handles the photographic image as a critical poetic in a State of Exception period. The approach refers specifically to the surroundings of the Luz region, a territory located in the centre of the city of São Paulo that encompasses a reminiscence of the civic-military Brazilian dictatorship: the building of the former DEOPS (Political and Social Order Department) – which now bears two different museums, the Estação Pinacoteca and the Memorial da Resistência. The procedures of this research aim to impart Fernando Piola's *Projeto Praça Vermelha* (2005-2014) and Tuca Vieira's photographic series *Cracolândia* (2012) as artworks bound to a poetic capable of breaking the silence and facing the open wounds of the urban setting. Observed as agents of a perception and discussion of the contemporary city, the photographs arouse surprise in the viewer and display possibilities of a more anthropologic art historicism, concerned with the alterity. This work proposes the comprehension of these photographs as images pertaining to a contemporary art moved by its critical realism, its memory of the historical events and of the state oppression, in a struggle against the oblivion. The analysis is based on the foundational works of authors such as Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Natalia Brizuela, Andreas Huyssen, Annateresa Fabris and Beatriz Sarlo, among others, who point out some interpretation possibilities through a critical approach of the poetics of the memory.

Keywords: Photographic image. Poetic. Urban landscape. Fernando Piola. Tuca Vieira

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1:	Tuca Vieira,	fotografia da série	<i>Cracolândia</i> , 2012.....	20
Imagem 2: Bernd Becher & Hilla Becher, <i>Water Towers (Torres de água)</i> 1972–2009.....23				
Imagem 3:	Tuca Vieira,	fotografia da série	<i>Cracolândia</i> , 2012.....	25
Imagem 4: Facundo de Zuviría, <i>Sombras</i> , fotografia da série siesta argentina, 2001–2003.....26				
Imagem 5:	Tuca Vieira,	fotografia da série	<i>Cracolândia</i> , 2012.....	27
Imagem 6: Andrea Robbins e Max Becher, <i>One Goering Strasse</i> , (da série <i>Colonial Remains</i> – Restos Coloniais), 1991.....30				
Imagem 7: Fernando Piola, <i>imagem de satélite Google Earth, 14/12/2008, 23° 32` 07.07 ``S 46° 38` 19. 67``O, elev 750 m, altitude 1,91 km</i>35				
Imagem 8:	Joseph-Nicéphore Niépce,	<i>Point de vue du Gras</i> , 1827.....	39	
Imagem 9: Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Boulevard du temple</i> , Paris, c. 1838.....40				
Imagem 10:	Eugène Atget,	<i>Rue Hautefeuille</i> , distrito 6°, Paris, 1898.....	41	
Imagem 11: Eugène Atget, <i>A rua da Parcheminerie após a demolição</i> , março de 1913. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.....42				
Imagem 12:	Tuca Vieira,	<i>Paraisópolis</i> , 2004. Fotografia aérea.....	44	
Imagem 13:	Tuca Vieira,	fotografia da série	<i>Cracolândia</i> , 2012.....	48
Imagem 14: Fernando Piola, <i>Panorama Praça Vermelha # 2</i> , fotografias, 60 x 45cm cada, 2006.....54				
Imagem 15: “ <i>Visão bulvar cultural</i> ”. Projeto <i>Nova Luz</i> , Prefeitura de São Paulo, 2011.....56				
Imagem 16:	Jaime Lerner,	<i>Projeto Nova Luz</i> , 2008.....	57	

Imagem 17:	Jaime Lerner,	<i>Projeto Nova Luz,</i>	2008.....	57
Imagem 18:	Herzog & DeMeuron,	<i>Complexo Cultural Luz,</i>	2009.....	59
Imagem 19:	Herzog & DeMeuron,	<i>Complexo Cultural Luz,</i>	2009.....	59
Imagem 20: Coletivo Política do Impossível, <i>imóveis lacrados na região da Luz</i> , São Paulo, 2007.....60				
Imagem 21: Coletivo Política do Impossível, <i>imóvel lacrado na região da Luz</i> , 2007.....61				
Imagem 22: Coletivo Política do Impossível, <i>Intervenção “Secretaria do Estado de Confinamento”</i> , 2007.....62				
Imagem 23: Coletivo Política do Impossível, <i>Intervenção “Secretaria do Estado de Confinamento”</i> , 2007.....62				
Imagem 24: Fernando Piola, fragmento do <i>Panorama Praça Vermelha # 2</i> , fotografia 60cm x 45cm, 2006.....64				
Imagem 25: Fernando Piola, fragmento do <i>Panorama Praça Vermelha # 2</i> , fotografia 60cm x 45cm, 2006.....65				
Imagem 26: Fernando Piola, <i>Ateliê – Luz</i> , fotografia, 60cm x 48cm cada imagem (díptico), 2006.....66				
Imagem 27: <i>Atelier Amarelo</i> . Foto da pesquisa do GEAC (Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade)68				
Imagem 28: Fernando Piola, fragmento do <i>Panorama Praça Vermelha # 2</i> , fotografia 60cm x 45cm, 2006.....69				
Imagem 29: Fernando Piola, fragmento do <i>Panorama Praça Vermelha # 2</i> , fotografia 60cm x 45cm, 2006.....70				
Imagem 30: Fernando Piola, <i>Praça Vermelha – DOPS # 1</i> , fotografias, 60 x 60 cm (díptico), 2006.....73				
Imagem 31: Concentração de pessoas na marquise da Estação Pinacoteca/Memorial da Resistência após operação policial da prefeitura. maio de 2017. Foto: Andre Porto/Metro.....74				

Imagem 32: “Tropa de choque da PM enfileirada em frente ao prédio da Estação Pinacoteca, ao lado da Estação Júlio Prestes, no Centro de São Paulo”. janeiro de 2012. Foto: Marcelo Mora/G1.....76

Imagem 33: Estação Pinacoteca. Foto: Dornicke.....77

Imagem 34: Operação da polícia na “Cracolândia”, maio de 2017. Foto: Daniel Arroyo, Ponte Jornalismo.....78

Imagem 35: Operação da polícia na “Cracolândia”, maio de 2017. Foto: Paulo Whitaker.....78

Imagem 36: Operação da polícia na “Cracolândia”, maio de 2017. Foto: Jales Valquer, FolhaPress.....79

Imagem 37: Operação da polícia na “Cracolândia”, maio de 2017. Foto: Marlene Bergamo, FolhaPress.....79

Imagem 38: Operação da polícia na “Cracolândia”, maio de 2017. Foto: Sato do Brasil, Jornalistas Livres.....80

Imagem 39: Tuca Vieira, fotografia da série *Cracolândia*, 2012.....81

Imagem 40: Rochelle Costi, Imagem da série *Casa cega*, 2002-2003.....82

Imagem 41: Antigo hotel Rio Jordão, na Alameda Dino Bueno, 1986. Foto: José Nascimento/FolhaPress.....85

Imagem 42: Tuca Vieira, fotografia da série *Cracolândia*, 2012.....86

Imagem 43: Tuca Vieira, detalhe de fotografia da série *Cracolândia*, 2012.....87

Imagem 44: Fernando Piola, julho de 2013. Muda que faz parte de um plantio feito em 2010 pelo artista, no qual vinte mudas de *Eyphorbia cotinifolia* foram plantadas na praça General Osório, em São Paulo, e somente uma resistiu.....88

Imagem 45: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, 2007/12. Canteiro da fachada lateral do 36º DP da rua Tutoia, agosto de 2007.....90

Imagem 46: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, 2007/12. Canteiro da fachada do 36º DP da rua Tutoia, agosto de 2007.....90

Imagem 47: Fernando Piola, <i>Operação Tutoia</i> , 2007/12. Vinil e impressão sobre papel algodão	165	x	352
cm.....			92
Imagem 48: Fernando Piola, <i>Operação Tutoia</i> , dezembro 2007.....	94		
Imagem 49: Fernando Piola, <i>Operação Tutoia</i> , maio 2008.....	95		
Imagem 50: Fernando Piola, <i>Operação Tutoia</i> , dezembro 2008.....	95		
Imagem 51: Fernando Piola, <i>Operação Tutoia</i> , dezembro 2008.....	96		
Imagem 52: Fernando Piola, <i>Operação Tutoia</i> , dezembro 2008.....	96		
Imagem 53: Fernando Piola, <i>Operação Tutoia</i> , dezembro 2008.....	96		
Imagem 54: Fernando Piola, <i>Operação Tutoia</i> , outubro 2011.....	100		
Imagem 55: Fernando Piola, <i>Rexistir</i> , 2005/13. “Fotografias em cores sobre papel montadas em vidro e acondicionadas em caixa de mármore com gravação a laser, 12 x 12 x 12cm.....			
	102		
Imagem 56: Fernando Piola, <i>Rexistir</i> , 2005/13. Imagens das folhagens vermelhas que resistiram.....			
	104		
Imagem 57: Tuca Vieira, fotografia da série <i>Cracolândia</i> , 2012.....	107		
Imagem 58: Tatewaki Nio, fotografia da série <i>Escultura do inconsciente</i> , 2006.....	109		
Imagem 59: Tuca Vieira, fotografia da série <i>Cracolândia</i> , 2012.....	110		
Imagem 60: João Virmondes, <i>Sem título</i> , fotografia digital, 50 x 200 cm, 2010.....	111		
Imagem 61: Tuca Vieira, fotografias da série <i>Cracolândia</i> , 2012.....	112		

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
-----------------	----

CAPÍTULO 1– <i>OCrivo: A Fotografia como Poética Crítica</i>	19
1.1. Pensar um realismo crítico na fotografia.....	19
1.2.A imagem fotográfica como poética da memória: cidade, mapeamento e intervenção.....	31
1.3. Imagem dialética: a fotografia como choque.....	39
 CAPÍTULO 2– <i>O Traçado: Para uma outra escrita da História da Arte a partir da cidade</i>	 53
2.1.Um território urbano vivencial.....	53
2.2. Em torno do antigo DEOPS, São Paulo: imagens operantes e imagens inoperantes...	64
 CAPÍTULO 3– <i>OEntrelaçado: Memória e Esquecimento</i>	 88
3.1. Contra o esquecimento: o antimonumento.....	88
3.2.Diante dos nossos olhos: as cicatrizes de uma topografia insurgente.....	107
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 114
 REFERÊNCIAS.....	 117
 ANEXO.....	 123

INTRODUÇÃO

O cerne desse estudo entende uma trajetória na qual desde a graduação em História da Arte, questões ligadas ao espaço urbano me inquietavam. Principalmente aquelas ligadas à configuração dos espaços, à persistência do natural em meio a rijeza e concretude do urbano; a observação dos atos de resistência fortuitos vistos em uma cidade, como São Paulo, onde o concreto armado e as torres de vidro prevalecem. Perceber, por exemplo, as árvores irrompendo o asfalto como gesto do aparentemente frágil, que é forte o bastante para destruir, ou causar certa deformidade na ordem estabelecida da megalópole. Este é um trabalho que pretende compreender a arte como manifestação do urbano, ou ainda como “atividade tipicamente urbana” (ARGAN, 2014, p. 43), dentro das asserções da leitura do texto “História da Arte como história da cidade” do autor Giulio Carlo Argan. As questões a serem investigadas entendem as proposições artísticas da arte contemporânea que trazem essa força simbólica e entrelaçamentos críticos frente às catástrofes, ou ainda ao “estado de exceção como regra geral” como prenunciou Walter Benjaminna oitava tese sobre o conceito da História: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. ” (BENJAMIN, 1994, p. 226), e mais contemporaneamente ao “estado de exceção permanente” como afirmou Giorgio Agamben².

Atualmente, diante de tantas estratégias de espetacularização e mercantilização do espaço urbano e da vida, a cidade seria capaz de produzir imagens poéticas? Ou seja, imagens que fugissem de um discurso homogeneizante, de uma visão alienante? Desse modo, a cidadee suas possíveis imagens críticas constitui uma temática de pesquisa que persigo desde então.Essas questões se aguçaram quando vivenciei como caminhante e como trabalhadora o território do centro da cidade, mais especificamente a região dos arredores da estação da Luz. Perguntava-me sobre as camadas de complexidade vistas e sentidas em torno do antigo prédio do DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social), onde ocorreram torturas, assassinatos, prisões do regime da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), hoje, esse edifício museológico abriga a Estação Pinacoteca e o Memorial da Resistência, duas instituições museológicas.

A proposta de pesquisa surge a partir de minha experiência com arte-educação no espaço museológico da Estação Pinacoteca, em São Paulo. O território vivenciado

² BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 222-232; AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. Irei me atentar mais a essas questões nas páginas seguintes.

compreende aqui a região central da cidade de São Paulo, geograficamente a praça em frente ao edifício que hoje abriga as instituições museológicas citadas, e um entorno próximo conhecido genericamente como “Cracolândia”.

Junto com o trabalho, despertava-me um interesse pelo referido território que se mostrava cada vez mais intempestivo, coberto por um turbilhão de sentimentos, memórias, poesias. As escolhas imagéticas desse texto, consideram a vontade de estudar, junto à história da arte, os temas que me atravessavam dia após dia caminhando pela cidade – a saber: memória, direitos humanos, políticas da memória, poéticas urbanas. Logo, cito os trabalhos *Projeto Praça Vermelha* (2005-2014) de Fernando Piola e a série fotográfica *Cracolândia* (2012) de Tuca Vieira como pontos principais de um traçado de estudo. Ambos permeiam o território que vou abordar, bem como o caminho poético que gostaria de assumir neste textodissertativo. Assim, a escrita estará o tempo todo entendendo esses trabalhos como agentes de percepção e discussão da cidade contemporânea.

A escolha dos trabalhos diz respeito às complexidades da cidade, eles têm diferenças entre si em termos de técnicas e abordagens, porém tratam de assuntos semelhantes, de problemas permanentes: violência de Estado, silenciamentos e abandono. Com o intuito de contar uma história por dois lados, no trabalho de Fernando Piola observaremos o gesto, a ação do artista na paisagem, a fim de transformar o lugar e irromper por meio de seu ato, as barreiras para que possamos ver de outras maneiras um determinado sítio da cidade. Nas fotografias de Tuca Vieira, a imagem fotográfica imbuída da potência do testemunho nos desconcerta ao apresentar imóveis em processo de demolição e que outrora tinham sido ocupados por pessoas usuárias de crack³.

Deste modo, os objetivos desta pesquisa entendem o estudo da imagem fotográfica como uma poética crítica, e de modo específico os trabalhos citados de Piola e Vieira, bem como análises de imagens. O problema se centra em verificar que realismo é cabível de ser discutido nas imagens desses artistas. Pois, não se trata do real dos discursos que carregam a banalização da violência. Minha investigação está em um campo da arte como uma política da memória, em um trabalho de crítica à arte contemporânea, as imagens de ambos tratam da memória de um passado-recente invisibilizado pelos mecanismos de poder, se valem assim da

³ "Datam do final da década de 1980 as primeiras cenas de usuários de crack em São Paulo, a princípio nas periferias, mas logo no início da década seguinte também na região central da cidade, especialmente na Região da Luz. Seguindo essas afirmações, ainda que não comprovem uma importação direta, a maioria dos autores atestam que nessa década o uso da droga já era popular nos Estados Unidos, o que faz supor um vínculo com essa popularização também em São Paulo, ao menos quanto à forma de preparação do crack, a saber, da mistura da cocaína com o bicarbonato de sódio." In: MELO, José Arnaldo Fonseca de. *Cidade&saúde*. 360 p. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo, História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP), 2014, p. 302.

poética, de um caminho paradoxal, próprio da arte do nosso tempo. Diante disso, certamente uma hipótese aparece, ela se baseia na ideia de que os trabalhos de Piola e Vieira entendem um realismo que é crítico, ou seja, pensam o real de maneira oposta às estratégias espetaculares da mídia, por exemplo. E dessa maneira lidam com estratégias de um par discursivo: memória e esquecimento.

O método aplicado parte da reflexão teórica de autores, nos quais por meio de leituras e análises, construí alguns caminhos para lidar com esse objeto de estudo, alguns deles: Walter Benjamin, Andreas Huyssen, Giorgio Agamben, Hans Belting, Susan Sontag, Annateresa Fabris, Natalia Brizuela, Philippe Dubois, Giulio Carlo Argan, Roland Barthes, Beatriz Sarlo.

Os locais de pesquisa mais significativos foram a biblioteca Walter Wey, na Estação Pinacoteca, na qual pude coletar alguns textos relacionados à implantação da proposta museológica no antigo prédio do DEOPS, e ter acesso a catálogos de exposições como “10 exercícios de aproximação/representação de sp”, realizada em 2013, no Memorial da Resistência, acerca dos trabalhos de Fernando Piola. E a biblioteca Jenny Klabin Segall, no Museu Lasar Segall, que compreende um vasto acervo de livros de fotografia. O arquivo público do município atendeu, de modo *online*, as minhas necessidades com relação a algumas informações específicas sobre a cidade de São Paulo.

A dissertação se desenvolve em três capítulos. O primeiro capítulo intitulado “O Crivo: A Fotografia como Poética Crítica” se concentra em três eixos: o primeiro propõe pensar a questão de um realismo crítico na fotografia, abordando algumas fotografias de Tuca Vieira junto a outras referências imagéticas, e uma base teórica centrada nas leituras dos textos de autores como: Annateresa Fabris, Natalia Brizuela, Beatriz Sarlo, Benjamin Buchloh. O segundo eixo trata a imagem fotográfica como poética da memória tendo a questão da cidade, do mapeamento e da intervenção como disparadores para introduzir o artista Fernando Piola nesse meandro. O texto *O artista como etnógrafo* de Hal Foster, as reflexões de Hans Belting acerca da transparência da imagem fotográfica e algumas observações de Henri-Pierre Jeudy do texto *Espelho das cidades* nortearam a escrita nesse momento. E o terceiro eixo trata da imagem dialética, termo vindo das leituras do autor Walter Benjamin, do livro das *Passagens*. Proponho pensar a fotografia como um choque, algo que desconcerta nosso olhar, causando questionamentos. Nesse eixo, a cidade como território da violência, desde a cidade desertada fotografada por Eugène Atget, aponta caminhos reflexivos para pensarmos as fotografias, de Tuca Vieira, das demolições na região conhecida como *Cracolândia*.

O segundo capítulo “O Traçado para uma outra escrita da História da Arte a partir da cidade” reúne dois eixos ligados a um detalhamento do território da região da Luz. “Um território urbano vivencial” traz junto às imagens de Piola da ocasião de sua participação na residência artística no Ateliê Amarelo, imagens ligadas aos projetos de revitalização da prefeitura, como o *Nova Luz*, como contrapontos para pensarmos esse território em constante disputa. E o outro eixo “Em torno do antigo DEOPS, São Paulo: imagens operantes e imagens inoperantes” aborda as imagens do *Panorama Praça Vermelha*, de Piola como forma de uma apresentação do entorno da praça em frente ao Memorial da Resistência. Além disso, o trabalho com o conceito de *inoperosidade*, vindo da leitura do autor Giorgio Agamben, permite pensar as imagens abordadas de Piola e Vieira como contra-hegemônicas em relação às imagens da mídia que operam para uma banalização da violência e um reforço da cultura do medo.

E o último capítulo “O Entrelaçado: Memória e esquecimento” apresenta também dois eixos. “Contra o esquecimento: O antimonumento” trata dos desdobramentos do *Projeto Praça Vermelha em Operação Tutoia* e na caixa-arquivo *Rexistir*. Abordando questões ligadas a uma antimonumentalização da intervenção paisagística de Piola. As leituras fundamentais sobre esse assunto vieram dos textos da autora Maria Angélica Melendi e do autor Márcio Seligmann-Silva. E “Diante dos nossos olhos: as cicatrizes de uma topografia insurgente” é o eixo final da dissertação. Traz a abordagem de mais algumas imagens de Tuca Vieira para se pensar a ideia de fotografia como uma cicatriz, uma marca que fica contra o esquecimento. A ideia de “alegoria da deterioração e da fragilidade do lugar”, é introduzida a partir de uma reflexão do texto da autora Charlotte Cotton, junto à outras imagens de artistas que trabalham a fotografia em uma perspectiva próxima daquela de Tuca.

Está presente também, no decorrer do texto, trechos das conversas que tive com Fernando Piola e Tuca Vieira. Considero como conversas, me opondo um tanto ao caráter normativo de entrevistas. Assim, como parte da teoria, a voz dos artistas está presente de diferentes perspectivas nesse estudo.

CAPÍTULO 1– O Crivo: A Fotografia como Poética Crítica

1.1. Pensar um realismo crítico na fotografia

A problemática do realismo⁴, abordada pela autora Annateresa Fabris, evidencia a fotografia como aquela que liberta a arte para uma atenção maior pela subjetividade. Pensando que o artista seria aquele que interpreta a realidade, as questões ligadas ao realismo na fotografia podem entender uma análise acerca da arte contemporânea por meio de imagens que suscitam um questionamento do real – ou seja, procuram um posicionamento crítico mediante ao que está posto como verdadeiro.

Assim, uma questão se sobressai para nós: “no que consiste exatamente o realismo na arte quando comparado com a realidade na vida?” (FABRIS, 2015, p. 10). De acordo com a autora, esse novo método de trabalho artístico (ela se refere aos artistas da art pop, ou os novos realistas) cria uma situação ambígua com imagens realistas, pois ao passo que se utiliza das coisas já vistas, cria também uma outra referência e a imagem passa a ser vista dentro de muitas possibilidades.

A ideia de apropriação fotográfica presente, por exemplo, nos trabalhos artísticos de Robert Rauschenberg, trata de camadas de memória. Para além de imagens existentes, e de seu gesto pictórico, existe um trabalho de interposição de muitos elementos que caracteriza a obra desse artista. A fotografia atua de maneira múltipla em seus trabalhos, revela como a autora bem nota, “palimpsestos em campos de escavações” (FABRIS, 2015, p. 12) deixando expresso a relação com a questão dos vestígios.

As imagens fotográficas da série *Cracolândia*, de Tuca Vieira, possuem um vínculo com a questão dos rastros humanos, nos quais, ao mesmo tempo que são percebidos nas fotos, foram fugazmente apagados na realidade. A imagem a seguir nos conduz à percepção desses sinais, vestígios deixados, aquilo que dá pistas da presença humana.

⁴ Interessada nas questões do pensamento contemporâneo, a autora e historiadora da arte brasileira Annateresa Fabris trata a problemática do realismo em uma discussão muito ligada à sociedade pós-moderna abordando, dentre as questões, o grupo que ficou conhecido como *novos realistas* na segunda metade do século XX. Essa perspectiva trazida pela autora está em seu recente texto, *A fotografia e a crise da modernidade*, com o qual encontrei meios para pensar essa pesquisa.

Imagem1: Tuca Vieira, fotografia da série *Cracolândia*, 2012



Fonte: <http://www.tucavieira.com.br/Cracolandia>

A imagem fotográfica nos apresenta um fragmento de um cômodo abandonado. Geometricamente azulejada a parede está impregnada por manchas escuras do que pode ser fuligem, e também por tipografias, à esquerda, de pichação feitas em traços de tom azulado. O piso fraturado possui um elemento lúdico que salta ao olhar: uma bola. A imagem possui uma luz que sombreia a bola bicolor, azul e amarela, e lhe dá certa carga dramática ao mostrar esse elemento que atesta a presença humana, situado em um ambiente ocupado anteriormente por pessoas usuárias de crack. A fotografia fica aqui repleta de ambivalência. Há na imagem uma memória que insiste em não ser apagada. Uma infância roubada, dissipada, mora ali e pensada a partir desse vestígio me conduz a uma reflexão baseada no direito à infância, impedido e

possivelmente destruído pelos mecanismos desiguais de um sistema que operando em estado de exceção promove violências sem medida, à essa situação de desumanidade.

No sentidode uma reflexão sobre as implicações, as complexidades da fotografia com aquilo que ela atesta, a autora argentina Natalia Brizuela, comprometida com o campo da literatura e com um estudo contemporâneo da fotografia, nos coloca diante desse excerto:

A âncora do argumento que sublinha o realismo da fotografia é aquilo a que a fotografia remete, ou seja, seu referente. É na relação indexical com o referente - com o passado da imagem - que radica seu realismo. Esse realismo supostamente inegável da fotografia entra em crise se entendemos a fotografia não com relação a seu passado, mas antes com relação a seu presente. Se entendemos que a fotografia muda, que é outra em cada instância em que é olhada, então não há uma realidade a que esta remeta. Cada fotografia se torna uma evidência material de algo inegável e passa a ser o lugar de uma relação dialética entre passado e presente. (BRIZUELA, 2014, p. 42)

Brizuela traz uma perspectiva que nos parece essencial: Pensar a fotografia em relação ao presente. Esse caráter mutável da fotografia de acordo com sua(s) realidade(s), carrega esse exercício dialético, entre passado/presente e mais que isso, é nessa tensão entre o real e o ficcional que a fotografia reforça sua posição artística. Significa pensar que as questões que podem ser suscitadas a partir das imagens, não podem ser resolvidas de imediato. Sobre a questão da imagem dialética⁵ irei me ater com mais afinco no fim deste capítulo.

Agora, sobre as possibilidades narrativas encontradas nas fotografias de Tuca Vieira, gostaria de destacar uma questão por ele afirmada:

A minha fotografia promove uma reflexão sobre maneiras de captar a imagem. Eu me senti muito influenciado pela fotografia contemporânea alemã dos últimos anos, sobretudo a escola de Düsseldorf, essa é uma prática absolutamente contemporânea da fotografia que não mexe com manipulações, ela trabalha com elementos da própria imagem, ela não vai buscar coisas fora da fotografia, ela trabalha com o que a fotografia tem de particular, de único. Mas ela promove uma reflexão contemporânea sobre a prática fotográfica. Então a minha fotografia se identifica com esse tipo de percepção.⁶

Nessa conversa, Tuca Vieira cita como uma de suas influências, da escola alemã de Düsseldorf, o casal alemão Bernd e Hilla Becher, conhecidos por realizar inventários

⁵ Em relação à arte contemporânea, o filósofo Jacques Rancière aborda a questão da imagem dialética ao escrever sobre a imagem intolerável. Dentre artistas, Martha Roesler e sua série de fotomontagens “Bringing the War Home” é um de seus focos principais no texto. Ele escreve: “Mas o objetivo é sempre mostrar ao espectador o que ele não sabe ver e envergonhá-lo porque ele não quer ver, com o risco de o próprio dispositivo crítico se apresentar como uma mercadoria de luxo pertencente à lógica que ele denuncia. Há então de fato uma dialética inerente à denúncia do paradigma crítico (...)”

“Tal é a dialética inerente à montagem política das imagens. Uma delas deve desempenhar o papel da realidade que denuncia a miragem da outra. Mas denuncia ao mesmo tempo a miragem como realidade de nossa vida na qual ela mesma está incluída. O simples fato de olhar as imagens que denunciam a realidade de um sistema já se mostra como cumplicidade desse sistema.” (RANCIÈRE, 2012, pp. 32 e 85)

⁶ Conversa com Tuca Vieira em 2 de dezembro de 2017.

tipológicos de elementos da paisagem urbana em processo de desaparecimento, rastros do declínio da indústria: maquinários, elementos como torres de caixas d'água, tanques de gás e até mesmo edifícios. O que está em jogo no trabalho dos Becher e que também pode ser pensado como um paralelo nas fotografias de Vieira, são os modos de ver o que está posto na fotografia, há uma questão estrutural da paisagem e onde uma abordagem conceitual está bastante presente. Autores como Jean-François Chevrier e James Lingwood tratam dessa questão em um texto feito em parceria, no qual explicam:

La fotografía es uno de los medios y materiales privilegiados del arte contemporáneo. A finales de los años sesenta, numerosos artistas la empezaron a utilizar como medio, esto es, como medio de información y como documento. Estos artistas, agrupados bajo la denominación de “artistas conceptuales”, oponían sistemáticamente la idea, la observación, la actitud o el proceso, a la obra de arte como objeto o como producto acabado. Bernd y Hilla Becher (que habían empezado en 1957 sus inventarios tipológicos) fueron asimilados en esta tendencia heterogénea (...)(CHEVRIER E LINGWOOD in: RIBALTA, 2004, p. 240)⁷

Bernd e Hilla Becher foram parte fundamental na transformação de um pensamento em relação à fotografia e às artes. O trabalho fotográfico dos Becher tinha a intenção de libertar a fotografia dos hábitos ligados ao expressionismo para uma busca pela rigorosa objetividade documental. A ideia era também renunciar à fotografia subjetiva representada por artistas como Otto Steinert e Peter Keetman, por exemplo. Isso significava que efeitos artísticos como desfoque, planos, cor, jogos de reflexos ou tomadas que soassem abstratas ou pitorescas eram inexistentes em suas fotos. Assim, os objetos eram enquadrados em sua totalidade, o posicionamento da câmera com tripé deveria estar centralizado com exatidão. E as fotos eram tiradas no inverno com o céu enevoado, evitando deste modo que os objetos tivessem sombras devido à luz solar.

⁷ A fotografia é um dos meios e materiais privilegiados da arte contemporânea. No final dos anos sessenta, muitos artistas começaram a utilizá-la como um meio, isto é, como meio de informação e como documento. Esses artistas, agrupados sob o nome de "artistas conceituais", se opuseram sistematicamente a ideia, a observação, a atitude ou o processo, à obra de arte como objeto ou como produto acabado. Bernd e Hilla Becher (que começaram em 1957 seus inventários tipológicos) foram assimilados nesta tendência heterogênea (...). (Tradução nossa). CHEVRIER, Jean-François e LINGWOOD, James. “Otra objetividad”. In: RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 240-277.

Imagem 2: Bernd Becher & Hilla Becher, *Water Towers (Torres de água)* 1972–2009



Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718>

O público alemão hesitou a acolher a “arte fria e documental dos Becher”, na década de 1980 suas tipologias passaram a integrar as exposições e coleções dos museus e em 1976, Bernd Becher se tornou professor de fotografia da Academia de Belas Artes de Düsseldorf, disciplina que não constava no currículo das academias de artes plásticas. (ZIEGLER, 2011, p.157). Outro fato que acredito ser importante salientar é o prêmio que o casal ganha em 1990 na Bienal de Veneza, o Leão de Ouro da Escultura. Significativo para o mundo das artes, pois o trabalho dos fotógrafos foi considerado escultórico. As esculturas entendiam os obsoletos elementos da paisagem industrial, que ganharam visibilidade a partir das fotos dos Becher. A atuação fotográfica e o trabalho na Academia de Belas Artes influenciaram gerações de fotógrafos, e um grupo intitulado *Escola de Düsseldorf* se formou a partir da vivência e da aprendizagem com o casal.

No texto sobre o comportamento fotográfico de Bernd e Hilla Becher, o historiador e crítico Blake Stimson, expõe:

(...) el proyecto de los Becher encuentra el motor de su continuidad épica en una elástica relación liminal que vincula una objetividad fría, mecánica y casi incorpórea, por un lado, con un comportamiento cálido y subjetivo que nos habla de su historia y de su deseo en su relación con el mundo, por outro.

Aun así, el proyecto derivaba su vitalidad crítica de dos influencias de preguerra que, al menos en apariencia, lo contraponían al subjetivismo de Steichen y Frank; es decir, lo situaban estrictamente del lado de lo que se denominara la nueva objetividad. (STIMSON, 2009, pp. 206 e 208)⁸

O autor frisa uma dupla perspectiva que forma a estratégia artística dos fotógrafos, por um lado o rigor com relação à objetividade, e por outro, laços visuais com a vida cotidiana e com a história, que remete à arte conceitual dos anos 60 e 70. Com relação a uma visão de mundo, salienta-se: “el comportamiento de las fotografías de los Becher supone una relación encarnada con el mundo, un modo de estar en, o quizá mejor, un modo de estar *con* el mundo más que un modo de representarlo.” (STIMSON, 2009, p. 241)⁹. As possibilidades de ver uma fotografia como objeto artístico aberto, lançado ao mundo como parte de um processo reflexivo e de um posicionamento ético e crítico é uma forma, uma estratégia desses fotógrafos que é possível de ser verificada, referenciada, no trabalho em questão de Tuca Vieira.

Acredito que, em certa medida, a ideia de tipologia está presente na série *Cracolândia*, de Vieira. Na imagem da série que abordei anteriormente, havia a presença de um elemento que saltava ao nosso olhar causando inúmeros questionamentos, os vestígios de vida em meio a ruína e a cor marcadamente presente nas fotografias de Vieira coloca em uma dinâmica viva, de apelo ao que resiste diante do horror. Sigo com mais uma imagem que capta um cômodo, porém vazio em seu estado de anulamento de qualquer vigor, é como um detalhe de um cenário onde tanques de guerra atiram, fraturam paredes, tetos e depois evacuam deixando uma atmosfera caída, esperando apenas que outras máquinas façam o trabalho de destruição total.

⁸“(...) o projeto dos Becher encontra o motor de sua continuidade épica em uma elástica relação liminal que vincula uma objetividade fria, mecânica e quase incorpórea, por um lado, com um comportamento cálido e subjetivo que nos fala sobre sua história e seu desejo em sua relação com o mundo, por outro.

Ainda assim, o projeto derivava sua vitalidade crítica de duas influências anteriores à guerra que, pelo menos na aparência, se opunham ao subjetivismo de Steichen e Frank; isto é, o situaram estrictamente do lado do que se denominara a nova objetividade.” (Tradução nossa). In: STIMSON, Blake. *El eje del mundo – fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, pp. 206 e 208

⁹ “O comportamento das fotografias dos Becher supõe uma relação encarnada com o mundo, um modo de estar em, ou talvez melhor, um modo de estar *com* o mundo, mais que um modo de representá-lo.” (Tradução nossa). In: STIMSON, Blake. *El eje del mundo – fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 241.

Imagem 3: Tuca Vieira, fotografia da série *Cracolândia*, 2012



Fonte: <http://www.tucavieira.com.br/Cracolandia>

O espaço interno onde não há qualquer fresta que dê pistas da exterioridade da paisagem urbana. O foco está dentro em um desentranhar do cômodo vazio que revela suas camadas, falhas de tinta, cimento, tijolos aparentes em alguns pontos da parede frontal; o piso rústico alaranjado aparenta estar molhado, contendo alguns detritos. As perfurações na parede não nos dão perspectiva de luz, porém deslocando o olhar para cima há uma pequena abertura no teto, reverberando luminosidade. Não identificável, mas existente, há uma possível janela à direita, do lado oposto duas lacunas visíveis e escuras confrontam luz e sombra. O enquadramento rigoroso de Tuca Vieira parece compreender um jogo orgânico percebido nas diversas manchas e gradações da parede frontal junto à luz que ali presente contribui para abalar nosso olhar. A arquitetura exhibe sua última aparição enfraquecida, mas que pelo gesto do fotógrafo *fica* como potência, traço de um território em constante mutação.

Fabris em um texto intitulado “Geografia de uma crise” sobre o trabalho do fotógrafo argentino Facundo de Zuviría, revela a implicação de uma tipologia adotada – a partir do ato de caminhar pelo espaço da cidade – para abordar um fato histórico-político de seu país. Tratam-se de:

(...) imagens simétricas e austeras, às quais o preto e branco confere profunda melancolia, portadoras de sinais de abandono que remetem a um momento particularmente crítico da história argentina recente, a decretação do *corralito* em 3 de dezembro de 2001. A proibição de saques em contas correntes, cadernetas de poupança e aplicações financeiras gera uma crise social de grandes proporções, já que a restrição de liquidez monetária tem como corolários a asfixia da economia e a paralisação do comércio e do crédito (...) As imagens produzidas por Zuviría entre 2001 e 2003, algumas delas divulgadas no livro *Siesta argentina* (2003), são um testemunho eloquente dos efeitos dessa crise, simbolizada por locais vazios, lojas fechadas, vitrines em desuso e misteriosas lavanderias, nas quais não se conseguem discernir sinais de alguma atividade. (FABRIS, 2016, p.9)

As imagens de Zuviría inserem-se em uma trama de ampla significação. A repetição do motivo fotográfico é parte de uma cidade percebida a partir de fragmentos que adquirem um valor simbólicodiante de uma conjuntura social de colapso. São crises distintas, mas tanto Zuviría como Tuca estão preocupados com o registro atento a motivos visuais da cidade.

Imagem 4: Facundo de Zuviría, *Sombras*, fotografia da série *siesta argentina*, 2001-2003.



Fonte: <http://www.facundodezuviria.com/>

As arquiteturas abandonadas, ou em processo de demolição, como é o caso da *Cracolândia* paulistana, ganham uma dimensão de oposição à natureza do capital, quero dizer, fazem frente às metrópoles capitalistas, verticais, envidraçadas, assépticas aos modos

shopping center. Desse modo, uma dimensão política se presentifica nessas fotografias, uma profundidade as permeia.

Imagem 5: Tuca Vieira, fotografia da série *Cracolândia*, 2012.



Fonte: <http://www.tucavieira.com.br/Cracolandia>

Se o preto e o branco conferiam melancolia às fotografias de Zuviría, as cores nas fotografias de Tuca, promovem um desvelamento das arquiteturas, permitindo verificar nelas um *traço de um real*¹⁰. Desse modo, na figura acima, pensando na questão de um traço de um real, ela está inerente a uma experiência com seu referente, é o índice que primeiro irrompe diante de nós. Porém, a partir disso abrem-se caminhos interpretativos, modos de ver a imagem.

Algumas estruturas de portas, ligadas ao comércio, semelhantes as fotos de Zuviría aparecem na referida imagem da série, outros vãos, do que eram provavelmente portas estão sem nada, mostram ora a escuridão, ora algum fragmento interno do prédio. Todavia, há um distanciamento, pois, a preocupação do fotógrafo está em um todo arquitetônico repleto de tipografias da pichação, muito próprias da cidade de São Paulo. Construção horizontalizada

¹⁰O autor Philippe Dubois em seu texto “O ato fotográfico” fundamenta a questão da *fotografia como traço de um real* colocando que a foto nesse caso é “procedente da ordem do *índice* (representação por contiguidade física do signo com seu referente)” e ainda: “a imagem indiciária é dotada de um *valor todo singular ou particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um real*. ” (DUBOIS, 1993, p. 45)

com diversas janelas, as gradações de cor verde-cinza-vermelho, quase um tríptico, da esquerda para a direita conferem diferenciação ao conjunto arquitetônico que já demonstra seu processo de despedaçamento, algumas janelas dão para um vazio, parecendo não haver nada no interior do imóvel. A frontalidade da fotografia expõe a face de uma arquitetura impossível de ser lida, repleta de traços. Rua e calçada vazia, tudo foi esvaziado, fica a percepção de uma paisagem fantasmática, como fragmento de uma espécie de “corpo” da cidade escarificado.

É uma paisagem que simboliza um tipo de violência, dentre as várias que vivemos dia após dia. “A violência, é claro, não está ligada apenas ao delito. ”, assim afirma a autora Beatriz Sarlo, que alerta para a violência cotidiana vivida nas mais variadas esferas de um convívio social: “no trato diário na rua e entre bandos de adolescentes ou de jovens”(SARLO, 2014, p. 89). Um modo de violência foi cravado no espaço urbano de São Paulo, visto por meio das arquiteturas e ambientes captados pelo fotógrafo, o processo culminou em demolição pois, a imagem aponta para uma realidade social premente. Ainda segundo Sarlo, considero importante destacar:

A cidade existe nos discursos tanto quanto em seus espaços concretos, e, assim como a vontade de cidade a transformou num lugar desejável, o medo da cidade pode transformá-la num deserto em que o receio prevaleça sobre a liberdade. A cidade se quebra e da sua utopia universal arrancam-se pedaços que *uns* consideram estranhos porque justamente lá estão os *outros*. (SARLO, 2014, p. 92)

Os discursos sobre a cidade implicam em uma diferença entre o que se veicula sobre ela e o que é a experiência de percebê-la e vivê-la de acordo com nossos sentimentos, nossas inquietações diante do que se passa. A cidade dos meios de comunicação, na maioria das vezes é a do medo e do distanciamento em relação à alteridade. Provoca-se um desvio quando em um movimento contrário ao da mídia, se produz uma ideia de cidade próxima dos outros e questionadora dos aspectos realísticos que motivam medo e vontade de destruição do que está incomodando o modelo de desenvolvimento das cidades globais.

Devo considerar a fala de Tuca Vieira na conversa realizada para este estudo: “Esse trabalho [a série *Cracolândia*] é reativo. Eu tive uma reação ao que estava acontecendo”¹¹. Há um caráter afetivo no trabalho do fotógrafo que preocupado com as questões da cidade onde nasceu, leva a efeito um trabalho que tem uma proposta crítica em relação à realidade. Ele percorre a paisagem urbana a fim de acompanhar/captar as demolições realizadas na região. Elas são imagens de um território em crise, materializam-se como testemunhos expressivos

¹¹ Conversa com Tuca Vieira em 2 de dezembro de 2017.

das consequências de uma atitude autoritária que permanece de diversas formas em São Paulo, desde sua configuração como cidade cafeeira.

Tendo em mente resquícios do passado, em uma perspectiva que me interessa, o historiador da arte Benjamin Buchloh estuda as questões da arte contemporânea escrevendo um texto sobre a série de fotografias, intitulada *Colonial Remains* (Restos Coloniais), de Andrea Robbins e Max Becher, sobre marcas de uma repressão histórica em formas arquitetônicas pertencentes à antiga colônia alemã na Namíbia. Segundo o autor:

La serie se centra en los restos de edificios alemanes en el contexto geográfico y político de un estado africano recién reconstituido. Cada detalle de la arquitectura colonial aparece ahora como una manifestación de la opresión histórica: incluso la intensidad del azul del cielo detrás de las inocuas estructuras neoclásicas “del norte” delata de inmediato que el desplazamiento normativo de las creencias y conductas compartidas de una cultura a un contexto geopolítico distinto lleva a un proceso de destrucción y dominación de otra cultura. Cada rasgo de la arquitectura aparentemente “benéfica” se lee ahora como una historia misionera: la arquitectura autóctona neoclásica (ornamentada y construida a escala de las escuelas alemanas de provincia de finales de siglo XIX y principios del XX) con sus falsas promesas de progreso universal, ciudadanía y educación igualitaria es ahora el principal testimonio de la barbarie del gobierno colonial (BUCHLOH in: RIBALTA, 2004, p. 343).¹²

Diante dessa passagem, é possível pensar em uma espécie de paralelo entre os trabalhos, pois, de modo semelhante as fotografias de Vieira e as do casal Robbins e Becher possuem caminhos interpretativos que se ligam a um passado aristocrático e em nosso caso brasileiro há a reverberação de um autoritarismo no tempo presente. É preciso esclarecer que o que gera o aspecto veementemente sinistro da série de Robbins e Becher, é a evidência em uma das fotografias de uma simples placa azul cravada em uma construção, indicando o nome da rua: “One Göring Street”. O nome é uma homenagem a Heinrich Göring, genocida condutor do povo *herero* para os campos de concentração: o povo *herero* da Namíbia, segundo Buchloh, vivia nas colônias alemãs da África antes de 1918, e Heinrich Göring foi

¹² “A série se centra nos restos dos edifícios alemães no contexto geográfico e político de um estado africano recém reconstituído. Cada detalhe da arquitetura colonial aparece agora como uma manifestação da opressão histórica: mesmo a intensidade do azul do céu atrás das inócuas estruturas neoclássicas “do norte” revela de imediato que o deslocamento normativo das crenças e condutas compartilhadas de uma cultura a um contexto geopolítico distinto leva a um processo de destruição e dominação de outra cultura. Cada característica da arquitetura aparentemente “benéfica” se lê agora como uma história missionária: a arquitetura autóctone neoclássica (ornamentada e construída na escala das escolas alemãs de província de finais do século XIX e princípios do XX) com suas falsas promessas de progresso universal, cidadania e educação igualitária é agora o principal testemunho da barbárie do governo colonial.” (Tradução nossa). BUCHLOH, Benjamin. “Lo siniestro arquitectónico en las fotografías de Andreas Robbins y Max Becher”. In: *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 335-349.

pai de Hermann Göring: “líder militar nazi y una de las figuras clave del régimen nazi, fue responsable del holocausto” ¹³(BUCHLOH in: RIBALTA, 2004, p. 348).

Imagem 6: Andrea Robbins e Max Becher, *One Goering Strasse*, (da série *Colonial Remains*), 1991.



Fonte: <http://robbinsbecher.com/projects/colonial-remains/>

A escrita de Beatriz Sarlo carregada de uma visão poético-crítica nos explica que: “A toponímia não é apenas designação de lugares; em torno dos nomes, dos adjetivos, dos verbos e de seus tempos, as perspectivas de enunciação armam uma rede que se torna inseparável do nome; é a luminosidade que o acompanha, ou a escuridão, sua aura. ” (SARLO, 2014, p. 141). O nome de um genocida em uma placa de nome de rua pode parecer algo banal, mas carrega ali tanto aspectos da história do lugar, existência narrativa, como de uma reflexão simbólica acerca de onde fica inscrito/marcado atitudes de poder. A percepção do comprometimento do fotógrafo com a realidade a qual quer mostrar, aqui mora um dos aspectos de um realismo

¹³“líder nazista e uma das figuras chave do regime nazi, foi responsável do holocausto”(Tradução nossa). Idem, p. 348.

crítico, pois há realidades na fotografia, uma relação dialética entre o passado e o presente, como vimos com a autora Natalia Brizuela anteriormente.

Mediante uma imagem, é preciso considerar as várias camadas interpretativas que ela está sujeita. Interessa-me pensá-la dentro de poéticas ligadas à memória, principalmente tratando-se da paisagem urbana e dos desdobramentos de uma imagem que está sendo “decalcada” em períodos atuais de incerteza e de uma crise ética, de valores pertencentes à sociedade.

1.2. A imagem fotográfica como poética da memória: cidade, mapeamento e intervenção

A fotografia é amplamente associada à memória. Tanto no aspecto de eternizar, perdurar o que é fotografado, como também colocar em questão a inconstância da memória. Deste modo, a imagem exerce um papel de “mediadora entre diferentes esferas da vida social igualmente interessadas em dar sentido para a passagem do tempo e sua relação com a memória” (FABRIS, 2016, p. 55). Entende-se, a partir dessa observação, que a fotografia e seu papel imagético perpetua a memória e mantém uma relação de intervenção na vida social, ou seja, ela é ativa, propensa ao dinamismo do tempo.

Nas palavras do autor Hans Belting “Las imágenes fotográficas simbolizan tanto como las mentales nuestra percepción del mundo y nuestro recuerdo del mundo. Desde su invención el desarrollo interno de la fotografía no se ha dado en modo alguno de manera automática” (BELTING, 2007, p. 265)¹⁴. Utilizamos as imagens para interpretar o mundo, sendo assim é necessário para o autor tratar a imagem fotográfica em um sentido antropológico, pois ela não é o incerto por si só e também não é apenas o registro do que se encontra. É importante para o fato de a fotografia não permanecer em um movimento de apenas atestar o real, pois durante a Modernidade foi possível perceber que o mundo estava cada vez mais duvidoso e inacabado. Aqui evidencio a ideia de imagem, vinda da leitura da autora e crítica norte-americana Susan Sontag, na qual afirmara que a sociedade passa a ser moderna a partir do momento em que suas atividades se resumem no consumo e produção de imagens, pois a imagem exerce poder

¹⁴“as imagens fotográficas simbolizam tanto como as mentais nossa percepção do mundo e nossa memória do mundo. Desde sua invenção o desenvolvimento interno da fotografia não ocorreu de forma alguma de maneira automática. ”. BELTING, Hans. “La transparencia del medio la imagen fotográfica” (tradução nossa). In: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007, p. 265.

sobre nós e é capaz de explicar as necessidades do sujeito em relação ao real (SONTAG, 2004, p. 86).

Essa concepção da fotografia em direção ao imaginário e ao virtual é, segundo Belting, argumentos contemporâneos contra a fotografia como signo indexical. Deste modo ele nos direciona para outra faceta: a fotografia como uma impressão, um rastro das coisas: “el indicio de que las cosas y los acontecimientos tuvieron que haber existido en el momento en que fueron fotografados”. (BELTING, 2007, p. 266)¹⁵. No entanto, no momento em que esse indício migra para a dimensão da imagem, no momento que ele se coloca em uma chapa fotográfica ocorre um movimento de retirada do “fluxo da vida” e o que era indício se “conjura na imagem”:

como es propicio decir en referencia a las prácticas mágicas, a manera de recuerdos aislados de la realidad. Pero la fotografía únicamente adquiere este significado en su búsqueda de rastros cuando persigue la realidad de las cosas y nuestras experiencias con las cosas. (...) La pérdida del referente, como ocurre en el empleo actual de la fotografía, tiene su origen en nosotros mismos, pues mientras tanto preferimos soñar con mundos incorpóreos, y acaso también con sombras del tipo de las que ya no requieren de cuerpo para existir. (BELTING, 2007, p. 267)¹⁶

A fotografia é então, nessa perspectiva, um meio de colocar as imagens no mundo, como um lugar de exibição e também de troca afetiva. Nossas experiências, o que se liga às memórias, pode então atrelar-se ao real. Esse foi um entendimento a partir das passagens de Belting, porém ele também nos adverte para aspectos de desconfiança do real: “Ocultamos la existencia física de las imágenes técnicas, como si pretendiéramos transferirles la expresión de nuestra imaginación. Dado que en la actualidad preferimos desconfiar de lo real, nos engañamos pensando que podemos eliminar la vieja barrera entre la visibilidad y la invisibilidad de nuestras propias imágenes”. (BELTING, 2007, p. 272)¹⁷. O estudo de uma antropologia da imagem pelo autor entende a amplitude de nossos corpos como criadores de imagens materiais e mentais, e ao mesmo tempo, reconhecedores de imagens.

Dentro das perspectivas ligadas à arte contemporânea, Hal Foster propõe no texto *O artista como etnógrafo* a possibilidade de junção do artístico com o antropológico. Levando em consideração logo em seu início e para explicar seu argumento, Foster indica o texto “O

¹⁵ “o indício de que coisas e acontecimentos tinham de ter existido no momento em que foram fotografados.” (Tradução nossa). Idem, p. 266.

¹⁶ “como é por exemplo propício referindo-se a práticas mágicas, como uma lembrança isolada da realidade. Mas a fotografia unicamente adquire esse significado em sua busca de rastros quando persegue a realidade das coisas e nossas experiências com as coisas (...) A perda do referente, como ocorre no emprego atual da fotografia, tem sua origem em nós mesmos, porque, entretanto, preferimos sonhar com mundos incorpóreos, e talvez com sombras de um tipo das que já não exigem o corpo para existir.” Idem, p. 267.

¹⁷ “Ocultamos a existência física das imagens técnicas, como se nós tentássemos transferi-las a expressão de nossa imaginação. Dado que na atualidade preferimos desconfiar do real, nos enganamos pensando que podemos remover a velha barreira entre a visibilidade e a invisibilidade de nossas próprias imagens.” Idem, p. 272.

autor como produtor”¹⁸ de Walter Benjamin como exemplar de uma tomada política na qual o artista fosse capaz de interferir, assim como um proletário, nos meios de produção artística. Então, a ação, a voz do proletário estaria em “transformar o aparato” da cultura burguesa”, e isso caberia ao artista disposto “a mudar a “técnica” dos meios tradicionais” (FOSTER, 2014, p. 159)

Foster observa uma espécie de movimento de retomada, a partir dos anos 80, “do autor como produtor” por artistas e críticos. Não a uma repetição do texto do autor, mas a força daquilo que ele havia proposto, como por exemplo, a discussão acerca da estetização *versus* politização. Trazer à discussão contemporânea “o autor como produtor” significava elaborar outras formas de resistir, como o autor salienta: “Tal como Benjamin reagira à estetização da política sob o fascismo, esses artistas e críticos reagiram à capitalização da cultura e à privatização da sociedade (...)” (FOSTER, 2014, p. 160). O autor justifica a partir dessa observação que surge para a arte, comprometida com a esquerda, uma novidade em relação ao modelo proposto por Benjamin, trata-se de um deslocamento do anterior “autor como produtor” para o recente “artista como etnógrafo”.

Para o novo paradigma do artista como etnógrafo, salienta-se que “o objeto de contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade” (FOSTER, 2014, p. 161). Desse modo, o artista engajado de maneira frequente e diligente luta pelo outro cultural ou étnico, sendo que o sujeito para quem o artista se empenha, é baseado em uma identidade cultural.

O que me chama atenção no texto de Foster são suas observações acerca da arte contemporânea, principalmente no que diz respeito à ideia de *mapeamento*. Parece-me relevante sublinhar que a virada etnográfica, citada pelo autor, surge no cerne das manifestações artísticas dos anos 60 e marca os desvios que caracterizará a multiplicidade do discurso artístico:

Em pouco tempo, a instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu etc.) era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades. Tampouco o observador da arte podia ser circunscrito apenas em termos fenomenológicos; ele também era um sujeito social definido na linguagem e marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual etc). (FOSTER, 2014, pp. 173-174)

¹⁸ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 120-136.

Se a instituição da arte se lança a outras questões, abandonando lugares restritivos e adotando outros discursos, então a percepção de seu caráter insurgente liga-se à ideia de mapeamento. Na verdade, Foster explica que existem desvios na localização da arte contemporânea e que essa figura da localização entende a analogia do mapeamento. Os artistas podem adotar um modo de trabalho de campo que trata das questões silenciadas na sociedade e que de alguma maneira o discurso artístico pode constituir desvios para que esses assuntos venham à tona.

Nesse modo de trabalho de campo dos artistas, há a questão da horizontalidade de suas ações e/ou trabalhos artísticos que pela atuação no território deve levar em consideração os aspectos mais prementes de dada localidade ou grupo de pessoas. Assim, os artistas “trabalham horizontalmente, num movimento sincrônico de questão em questão social, de debate em debate político, mais do que verticalmente, num envolvimento diacrônico com as formas disciplinares de dado gênero ou meio” (FOSTER, 2014, p. 183). Exige-se uma espécie de imersão nesse modo de trabalho horizontal, logo que ele leva em consideração as estruturas culturais que os artistas desejam mapear, bem como as histórias que desejam contar.

Essa espécie de operação cartográfica frequente na arte contemporânea forma alguns escopos que tenho a intenção de perseguir. Pois, a aproximação com a noção de mapeamento se liga diretamente com o território da cidade e atravessa os discursos advindos da urbe como potência imagética.

O artista Fernando Piola se vale de uma imagem de satélite, retirada do *Google Earth*, como elemento primeiro que forma a apresentação imagética do “Projeto Praça Vermelha” em seu site¹⁹, e no catálogo da exposição realizada no Memorial da Resistência em 2013²⁰. Piola cria uma cartografia que leva em consideração os vários aspectos desse espaço urbano, a região da Luz, que justificam seu trabalho artístico. Ele explica em uma conversa concedida para esta pesquisa:

O que me interessa como artista é entender os ruídos. O que há de ruído o que há de falha em determinados espaços. Eu penso cartografia não só como mapa da cidade num sentido geográfico mais comum da cidade mapa, uma representação bidimensional de um determinado local. Eu penso cartografia num sentido amplo, de um estudo que se tenta abarcar uma totalidade de um determinado objeto com determinados propósitos. É a partir dessa noção de cartografia que eu elaborei, que me interessava pensar os ruídos dessas cartografias, o que esses mapas não mapeiam, o que tem de ruído, o que tem de falha. Nesse sentido essas instituições me chamavam atenção, especificamente o prédio da Estação Pinacoteca (...) ²¹

¹⁹ <http://www.fernandopiola.com/2005-14-Projeto-Praca-Vermelha>

²⁰ PIOLA, FERNANDO. 10 exercícios de aproximação/representação de SP / artista residente Fernando Piola; textos Fernando Piola e Ana Cândida de Avelar; apresentação Ivo Mesquita e Kátia Felipini Neves. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.

²¹ Conversa com Fernando Piola em 30 de novembro de 2017.

Imagem 7: Fernando Piola, *Imagem de satélite Google Earth*, 14/12/2008, 23° 32' 07.07 "S 46° 38' 19.67"O, elev 750 m, altitude 1,91 km.



Fonte: <http://www.fernandopiola.com/2005-14-Projeto-Praca-Vermelha>

É visível na imagem uma numeração que corresponde a verbetes explicativos escritos pelo artista, e que contribuem para a identificação de cada local que faz parte do contexto de seu trabalho, saliente: *1.1 projeto Nova Luz; 1.2 Cracolândia; 1.4 DEOPS; 1.6 Estação Pinacoteca; 1.7 Memorial da Resistência; 1.12.2 Praça Vermelha; 1.9 Ateliê Amarelo; 1.11 Intervenção Luz.*

Piola prefere tratar suas propostas artísticas como “exercícios”. Desse modo, o experimento que pode ligar-se com a questão da horizontalidade atravessa esse lugar do fazer artístico que abrange a imagem e o texto. É preciso ressaltar esse ponto pois, os verbetes construídos pelo artista são fundamentais para a imagem e vice-versa. Ana Cândida de Avelar contribui para esse exercício dialético:

1/10.1.2 Fernando Piola **opera**^{2,4} com as contradições de um mundo ininteligível, repleto de tentativas de racionalização de uma realidade ao mesmo tempo lírica e paradoxal. O texto é indispensável para o trabalho (mesmo naqueles inspirados pela cartografia, pois o que interessa é a representação das coisas) e nele utopia e ideal integram descrições sistemáticas, fruto de pesquisas exaustivas, levantamentos obsessivos de informações a partir de livros e jornais, ordenadas por numerações rígidas e apresentadas em diagramações de forma limpa, clara e didática. Os verbetes de Piola são quase fichas de arquivo, descrições de botânica, sumários de teses acadêmicas. (AVELAR in: PIOLA, 2013, pp. 57-58)

No excerto, Avelar coloca o texto como determinante da representação das coisas no trabalho do artista. Além disso, o fato dele se concentrar a um trabalho interdisciplinar, envolvendo a pesquisa acadêmica, arquivística e da História Natural (botânica), coloca-o em uma posição multifacetada, muitas vezes adotada pelos artistas contemporâneos. Em meio as transformações artísticas produzidas dos anos 60 em diante, os pesquisadores latino-americanos Verónica Tell e Iván Ruiz sublinham que: (...) la fotografía en tanto lenguaje y forma de conocimiento ha generado una serie de cuestionamientos que involucran lo específico de su medio y además la posibilidad de pensar en ella como un "objeto teórico" trashumante, instalando a lo fotográfico como cualidad de otras prácticas artísticas. (TELL y RUIZ, 2015, p. 121)²². Em vista disso, enfatizo que o trabalho de Piola pode ser compreendido no cerne dessa ideia na qual o fotográfico está intimamente estabelecido em outras práticas artísticas.

Nesse percurso de pesquisa/escrita, constatei que o trabalho de Fernando Piola formado pelas imagens e por uma literatura produzida por ele mesmo, carrega uma ponte ou

²² “(...) a fotografia como linguagem e forma de conhecimento gerou uma série de questionamentos que envolvem o específico de seu meio e além disso a possibilidade de pensá-la como um "objeto teórico" transumante, instalando a fotografia como uma qualidade de outras práticas artísticas.” (Tradução nossa). In: TELL, Verónica e RUIZ, Iván; "La Fotografía y lo Fotográfico: cuestionamientos mediales". En caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | 2do. semestre 2015, pp 121-123.

até mesmo uma relação “simbiótica” com o trabalho de Tuca Vieira, um ajuda a elucidar o outro, é possível perceber ao longo do texto como há uma aproximação de uma poética, de um motivo que entende imagens a contrapelo de uma história oficial. Saliento o verbete “Cracolândia” contido, como já citamos, no conjunto de textos que integram o *Projeto Praça Vermelha*, como exemplo dessa relação:

“**1.2 Cracolândia:** A Polícia Militar usou critérios subjetivos para definir os suspeitos que foram revistados ontem, no primeiro dia da **Operação**^{2.4} Centro. O capitão Paulo Roberto da Silva Vieira, comandante da Cavalaria da PM, que foi responsável pelo patrulhamento do “centro velho”, escolhia apenas pelo olhar quem devia ser revistado. “Quando uma pessoa é encarada por um policial e desvia o olhar, se inibe, se tenta correr ou se esconder, é considerada suspeita e revistada”, afirmou o capitão. “Em regra, quem não deve nada não teme a polícia e não precisa desviar o olhar.” A região da estação da Luz, conhecida como “cracolândia” devido ao grande número de viciados em crack, foi policiada pela cavalaria da PM. A abordagem aos suspeitos não utilizou **violência**^{1.3.2}. A maioria dos Indivíduos aceitava passivamente a averiguação e eventual encaminhamento à delegacia.” (PIOLA, 2013, p.11)

Penetradas por situações críticas, concernentes a um mesmo espaço urbano, as imagens de Piola e Vieira carregam a memória do passado (*Projeto Praça Vermelha*) e a memória do presente (*Cracolândia*), mediadas por questões como a violência de Estado e o silenciamento, e a necessidade de fazer emergir por meio de imagens poéticas o que se mantinha calado ou velado por uma configuração de cidade que, muitas vezes, impede olhares mais demorados, ou experiências afetivas pelo território. São dessas questões que se manifesta a aproximação de ambos nesse estudo, minha escolha integra a observação de que os trabalhos de Piola e Vieira discutem as chagas do espaço urbano, dentre elas a *Cracolândia* é presente como um sintoma do nosso tempo.

De um ponto de vista atrelado às configurações da cidade, o antropólogo Henri-Pierre Jeudy analisa a questão da cidade e sua potência imagética abrangendo o que ele chama de “relação com o mundo”:

Quando se fala sobre “relação com o mundo” ou sobre “estar no mundo”, a cidade superdimensionada oferece imagens, signos, cujo poder de impacto mental é especial, uma vez que configuram, da maneira mais inconsciente ou mais acidental, o âmbito de nossos estados mentais. A cidade como potência de imagens destaca-se do destino de sua representação. Ela não desequilibra apenas os hábitos de representação, mas provoca a todo momento, em todo lugar, visões que ainda não são representações. Essas visões que se tornam imagens, mesmo que sejam às vezes próximas de estereótipos visuais, têm um ponto em comum: sua emergência, superposição e circulação perturbam a estabilidade de nossas representações usuais. Ao recorrer à condensação e ao contágio de nossas imagens mentais, as cidades se transformam em prolegômenos de nossos pensamentos. (JEUDY, 2005, p.92)

Há de se pensar a cidade superdimensionada, nas palavras do autor, como esse lugar de muitos aspectos ligados ao imediato, ao fugaz, e que carrega a noção de megalópole como

própria de um estado avançado do capitalismo. Jeudy salienta o múltiplo caráter da cidade que coopta até mesmo sua própria imagem, como se ela por si só fosse capaz de predizer o que pensamos. Daí emerge uma complexidade própria da maneira como se encara o visível e o invisível: “Há nos modos de apreensão de uma cidade uma relação complexa entre o visível e o invisível – o que pode parecer o mais visível nem sempre é visto.” (JEUDY, 2005, p. 103). Muitas vezes, o que causa certo incômodo ou choque aos olhos dos habitantes das grandes cidades, pode ser encarado como invisível, opaco. Ou diferente disso: o que sobressai ao olhar por sua grandiloquência é visível, pois pode carregar a ideologia de uma paisagem “positiva”, ávida pelo progresso.

Jeudy alerta para percebermos a despreocupação com os vestígios, a cidade que produz demolições sem a menor nostalgia, que se exime de singularidades: “A organização de territórios urbanos sempre oferece a possibilidade de tranquilizar os habitantes, graças ao estímulo de um sentimento do belo que permanece apaziguador mesmo podendo às vezes parecer mórbido” (JEUDY, 2005, p. 99). O território da cidade pode perigosamente cair em um modo cenográfico (espetacular?) de ser, sem considerar suas memórias, ficando em uma superfície sem profundidade crítica, imerso na quietude.

Diante das observações do antropólogo, consigo pensar em como iniciei esse texto com as imagens de uma cidade que vive uma particularidade em relação à sua história, a um passado recente. Também irei adentrar uma discussão que contribuirá para um debate de cidade, pensar por exemplo uma megalópole que estimaproyetos monumentalizantes da paisagem urbana em detrimento de um olhar mais detido para quem ali vive. É em um movimento de se interpor como fagulha de resistência, de conflito, de questionamento frente ao dominante que a arte fotográfica pertence a uma história da arte mais antropológica e ética predisposta à latente questão das realidades do mundo contemporâneo.

1.3. Imagem dialética: a fotografia como choque

Gostaria de considerar um fato da história da fotografia: O espaço urbano é o motivo principal desde os primeiros experimentos de seus emblemáticos precursores: Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). São edificações, são imagens fotográficas da cidade, o tema principal da fotografia é o ambiente urbano:

Imagem8: Joseph-Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*, 1827.



Fonte: http://www.photo-museum.org/wp-content/uploads/2015/01/catalogue-Niepce-View_Le_Gras.jpg

Imagem 9: Louis Jacques Mandé Daguerre, *Boulevard du temple*, Paris, c. 1838.



Fonte: http://www.niepce-daguerre.com/boulevard_du_Temple_de_dag.html

Ressalto algumas imagens da história da fotografia como forma de reforçar e delinear um caminho argumentativo, pois elas também fazem parte do exercício do pensar. No texto “Pequena história da fotografia” (1931), Walter Benjamin se refere a uma cidade esvaziada, ao mencionar o trabalho do fotógrafo francês Eugène Atget. Para Benjamin (1994, p. 102) os lugares das imagens de Atget “não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores”. Existe uma diferença daquela cidade captada por Daguerre, sem os transeuntes no *boulevard du temple*, e as imagens desertadas da Paris de Atget. Naquele momento da foto de Daguerre, a fotografia não havia conquistado o feito de fixar a presença humana, sendo que o retrato fotográfico chegaria ao seu auge não muito tempo depois. Ora, a imagem fotográfica de Atget produz um impacto ao flagrar a cidade sem a sua profusão cotidiana, nos deixando a dúvida (ou a certeza?) de que alguém esteve ali.

Imagem 10:Eugène Atget, *Rue Hautefeuille, distrito 6º, Paris, 1898.*



Fonte: <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/expositions/eugene-atget-paris>

Não à toa Benjamin afirma que “as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? ” (BENJAMIN, 1994, p.107). Dentro do estudo de Benjamin, há a questão que envolve a câmera fotográfica como capaz de nos fazer perceber as coisas mais visíveis na fotografia do que na própria realidade, considerando que esta realidade é impregnada de ambiguidade. O autor referencia as fotografias de Eugène Atget, nas quais a paisagem urbana é o grande tema, e mais que isso:

Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. (BENJAMIN, 1994, p. 101)

Com Atget, as fotografias se tornam subversivas, negam uma tradição baseada no enaltecimento da figura central do homem na imagem; se desviam da norma de uma imagem meramente representacional. Torna-se importante nesse momento, para o autor, elucidar o que

é a aura, já que as imagens do fotógrafo são contra um repertório ilustre, elas extraem a “aura”, essa espécie de raridade e unicidade, da realidade.

Atget propõe, por meio de seu trabalho fotográfico, um desmascaramento do real (BENJAMIN, 1994, p. 100), suas imagens expõem as contradições da cidade, como por exemplo os registros das demolições de Paris, resultado da reforma de Georges-Eugène Haussmann, conhecido como *Barão Haussmann*. Benjamin atenta-nos para a questão da legenda nas fotografias, cuja função determina significações para a imagem fotográfica, considerando sua natureza ambivalente. Não à toa, segundo o autor, as fotos de Atget seriam comparadas, como vimos, ao local de um crime, uma vez que carregam a iminência dos acontecimentos, da presença humana, daquilo que ela pode denunciar.

Imagem 11: Eugène Atget, *A rua da Parcheminerie após a demolição*, março de 1913. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.



Fonte: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/chantier-de-demolition-rue-de-la-parcheminerie-vue-prise-de-la-rue#infos-principales>

As cidades que passaram por profundas transformações estruturais devido a projetos urbanísticos de modificação drástica da paisagem, como foram algumas cidades europeias, viveram de maneira muito semelhante as questões que trago aqui pertencentes à cidade de São Paulo. Cabe citar uma passagem do texto “Paris, a capital do século XIX” no qual Walter

Benjamin chama a atenção para as ações da aristocracia, representada pela figura do administrador público da época, Georges-Eugène Haussmann:

Haussmann tenta reforçar sua ditadura, colocando Paris sob um regime de exceção. Em 1864, em um discurso na Câmara, expressa seu ódio pela população desenraizada da grande cidade. Esta cresce constantemente devido aos próprios empreendimentos de Haussmann. O aumento dos aluguéis impele o proletariado para os subúrbios. Com isso, os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. Surge o “cinturão vermelho” operário. Haussmann denomina a si mesmo de “artista demolidor”. Sentia-se predestinado à sua obra, fato que enfatiza em suas memórias. Entretanto, provoca nos parisienses estranhamento em relação à sua cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da grande cidade. (BENJAMIN, 2007, p.49)

Cria-se aparatos repressivos na própria configuração da cidade para que a população seja impossibilitada de agir. No contexto tratado pelo autor, a vontade era de impedir qualquer organização popular, qualquer barricada que ferisse a ordem estabelecida, junto a esse controle havia a gana pela realização de um projeto de cidade que atendessem aos ideais de progresso e modernização.

Dessa maneira, levando em consideração a filosofia benjaminiana, vislumbro que, semelhante à proposta fotográfica de Atget, as imagens do fotógrafo Tuca Vieira afirmam uma posição diante de nossa experiência no mundo contemporâneo para pensarmos esse “desmascaramento do real”. Uma de suas fotografias mais conhecidas, intitulada *Paraisópolis*, é exemplar no que se refere à *imagem dialética*, ao escancarar a contradição inerente ao mais importante centro financeiro e corporativo da América do Sul - a cidade de São Paulo. As imagens que nos causam um questionamento, um incômodo, são imagens dialéticas, de acordo com a acepção de Walter Benjamin, carregam opostos que se tocam.

Imagem 12: Tuca Vieira, *Paraisópolis*, 2004. Fotografia aérea.



Fonte: <http://www.tucavieira.com.br/A-foto-da-favela-de-Paraisopolis>

Quando nos referimos à imagem dialética no texto “Pequena história da fotografia”, de Benjamin, há um excerto que parece nos indicar um caminho de interpretação:

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (BENJAMIN, 1994, p. 94)

No contexto da escrita do autor, ele se refere a esse mergulho em imagens, ao fazer referência a uma foto de Karl Dauthendey²³ (1819 -1896) como exemplo de sua reflexão. E é nessa passagem que verificamos a questão da imagem de maneira enfática, pois Benjamin explica que há um espaço percorrido de maneira inconsciente pelo observador diante de uma imagem. A questão da recepção é influente para a imagem dialética, porque parece que

²³ Segundo Benjamin, a foto é um retrato de Karl Dauthendey com sua noiva: “aquela mulher que ele um dia encontrou com os pulsos cortados, em seu quarto de Moscou, pouco depois do nascimento do seu sexto filho. Nessa foto, ele pode ser visto a seu lado, e parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo de distante e catastrófico.” BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.94.

motiva algo que nos leva a uma síntese, um sistema de pensamento, conforme o repertório de nossa recepção.

No texto “O ato fotográfico”, do autor Philippe Dubois me interessa sua consideração acerca do referente na fotografia: “ (...) na foto (é a diferença da pintura e do desenho), quer se queira, quer não, além de todos os códigos e de todos os artifícios da representação, o “modelo”, o objeto referencial captado, irresistivelmente, retorna” (DUBOIS, 1993, p.46). Penso que há nessa observação do autor uma ligação com o que Benjamin chamou de “pequena centelha do acaso”. Para Dubois é o índice essa marca que anuncia algo de singular na foto, como um *traço de um real* que vimos anteriormente.

Dessa maneira, outra perspectiva é trazida pelo crítico e semiólogo francês Roland Barthes, pois em seu texto “A câmara clara” ele procura nomear isso que nos comove diante de uma foto, explica:

Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos (...) pois, *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

Barthes comenta que a pungência pertencente em algumas fotografias é, se não, algo que “fala” na imagem, torna-se esse *punctum* que nos traspassa e nos desafia, nos faz pensar sobre determinada imagem: E ainda: “No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa. ” (BARTHES, 1984, p. 62).

A imagem quando produz um choque, engendra forças de oposição, é uma síntese de coisas aparentemente antagônicas. Nessa ideia da imagem dialética que parece também morar o *punctum* proposto por Barthes. Pois em ambos os casos, há algo que incomoda e que comove.

Ora, interessa-me pensar nos termos de Benjamin essa imagem que carrega um sentido crítico da realidade, é no livro das *Passagens* que está uma fundamentação do que ele chama de imagem dialética, percorrerei alguns excertos, como este: “A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. ” (BENJAMIN, 2007, p. 515)

O conceito benjaminiano trazido para este estudo significa atentar para a importância histórica dessas imagens no tempo presente. Se são um lampejo em meio ao instante do que

se pode conhecer,entendemassima memória como um aspecto crítico a ser encarado ativamente. É uma imagem que promove uma discussão sobre ela mesma.

Dois autores deste estudo se debruçaram sobre o conceito de imagem dialética de Benjamin. Para Agamben:(...) as imagens dialéticas são definidas por seu índice histórico, que as remete à atualidade. ” (AGAMBEN, 2012, p. 39). No momento em que paramos para olhar uma imagem, a dialética se constituiria nesse movimento entre o imóvel e o mutável.A imagem dialética pertence a teoria de Benjamin sobre a historiografia materialista que,segundo ele, não segue os princípios da história universal, de aditivos teóricos e de um tempo homogêneo e vazio. O materialista histórico se preocupa com princípios construtivos, junto a uma historiografia marxista o pensamento abarca um movimento das ideias, porém esse movimento inclui paralização, pausa. Nas palavras de Benjamin:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2007, p.504)

A imagem dialética gera uma inquietação, há uma suspensão do pensamento. Isso, entendendo,gera um exercício de encarar a história como ligada a uma força revolucionária capaz de fazer um passado subjugado ser campo de luta por sua memória e papel de importância histórica. O autor sustenta sua questão de que as imagens dialéticas não fazem parte de uma progressão histórica, mas que são autênticas e postas diante de nós por meio da linguagem.

Tomando um caminho pelas imagens de Tuca Vieira, acredito que foi perceptível até aqui a evidência de um percurso que ascolocam fora da progressão a que Benjamin se refere. Ao colocarem diante de nós a fatalidade de um território, ao destoarem de toda veiculação midiática, são uma manifestação viva do que ocorreu e que no agora, mediante a imagem, não existe possibilidade de apagamento, como assim queriam as forças do sistema vigente.

Uma leitura éleuada a efeito pelo historiador da arte francês Georges Didi-Huberman que faz uma interpretação da imagem dialética de Benjamin,como sendo uma imagem autênticase apresentando então como*imagem crítica*, pois, segundo ele:

(...) uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, pp. 171-172)

Nessa perspectiva, tendo em mente as imagens de Tuca Vieira nas quais há uma atenção voltada para ver a realidade de maneira ambígua e problemática, esses fragmentos de território que me olham, me solicitam questionamentos, e assim me convocam a abrir possibilidades interpretativas, a constituir um olhar sobre esse território por meio da escrita.

Em vista disso, acredito que as imagens da série *Cracolândia* podem ser compreendidas como dialéticas, adotando a acepção de Benjamin, contida no livro das *Passagens*. Ou seja, causam um impacto, um choque, produzindo uma discussão sobre elas mesmas. Entendemos ser essas imagens a negação de um tempo histórico das convenções, elas estão fora da história oficial, Benjamin (2007, p. 505) assinala: “Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. ” A partir de Benjamin é possível pensar essa questão da imagem dialética como uma tensão, de forma que ela nos parece ligada à experiência da modernidade como uma experiência do choque, e essa ideia está, por sua vez, atrelada ao ato de viver na cidade. Agora, essa questão do choque, aparece nesse estudo pois atrela-se aquilo que é inaceitável. A outra história da arte que estou tratando aqui, e me coloco no ofício dela, se compromete com uma ética de romper os silêncios, de não deixar que se cale diante dos abusos de poder do presente. Ela é deste modo, uma história da arte à margem.

É Didi-Huberman que mencionará a questão do choque em sua leitura da imagem dialética, questão essa que se liga à pausa causada por uma imagem que nos coloca diante do indizível:

Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*. No nível do sentido, ela produz ambiguidade – “a ambiguidade é a imagem visível da dialética”, escrevia Benjamin –, aqui não concebida como um estado simplesmente mal determinado, mas como uma verdadeira ritmicidade do *choque*. Uma “conjunção fulgurante” que faz a *beleza* mesma da imagem e que lhe confere também seu valor crítico, entendido doravante como valor de *verdade*, que Benjamin quer apreender nas obras de arte através de uma torção surpreendente do motivo platônico, clássico, do belo como revelação do verdadeiro: certo, diz ele, “a verdade é um conteúdo do belo. Mas este não aparece no desvelamento – e sim num processo que se poderia designar analogicamente como a incandescência do invólucro [...], um incêndio da obra, no qual a forma atinge seu mais elevado grau de luz”. E, nesse momento crítico por excelência – núcleo da dialética –, o choque aparecerá primeiro como um lapso ou como o “inexprimível” (...) (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173)

O que fica como parte do entendimento a partir da leitura de Benjamin e agora diante do excerto de Didi-Huberman é que a imagem dialética nos retira do curso normatizado da

história universal, ao produzir uma tensão, um lampejar que atinge e assim paralisa aquele que a vê e se integra a um movimento que nos faz interligar ideias perante uma dada realidade.

Interessa-me as interseções de autores latino-americanos com o pensamento de Benjamin. Pude identificar, pois, nos escritos do poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, que ele, ao falar da imagem, também se esmera sobre a dialética:

Em suma, também para a dialética a imagem constitui um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento. A razão dessa insuficiência – porque é uma insuficiência não poder explicar algo que está aí, diante dos nossos olhos, tão real como o resto da chamada realidade – talvez consista em que a dialética é uma tentativa de salvar os princípios lógicos – especialmente o da contradição – ameaçados por sua incapacidade cada vez mais visível de digerir o caráter contraditório da realidade. (PAZ, 2012, p. 106)

Dentro da dimensão poético-crítica deste estudo, considero fundamental trazer a “voz” de Octavio Paz para o texto. Percebo uma consonância entre sua explicação acerca da imagem dialética e aquela de Benjamin. Ambas primam por colocar a imagem dialética como aquela que causa um incômodo e nos incita a pensar e a questionar a imagem. Continuo no exercício de destacarmos uma das imagens da série *Cracolândia*, gostaria de interpor o discurso a partir dela, considerando o que ali salta, o que lampeja:

Imagem 13: Tuca Vieira, fotografia da série *Cracolândia*, 2012.



Fonte: <http://www.tucavieira.com.br/Cracolandia>

A evidência espacial de um problema, a paisagem urbana em ruína, os elementos que avisam a passagem humana pelo local, o abandono e materialidade de uma arquitetura são, de primeiro momento, o que se lança ao olhar na imagem. Os detalhes: no chão, resquícios de um tecido vermelho molhado e é possível perceber elementos difusos nesse chão, pedaços de tijolos, manchas de terra em alguns pontos. Esses seriam símbolos das vidas que ali transitavam? Ou da violência que fez pessoas saírem à força desse nicho da cidade? Houve algum tipo de resistência ao serem expulsas do local? A imagem, tão material, que nos faz capazes de ter uma experiência no nível da percepção, de nos sensibilizarmos diante de sua atmosfera de esvaziamento, da destruição da moradia, do abrigo.

O que restou, à esquerda, de uma parede frontal nos conduz para um segundo plano. Há uma escada, e lá está uma arquitetura compartimentada, escura, mas que provavelmente abrigava/protegia. Parede bem alta à esquerda e parede alta à direita, limitam a imagem, cortam-na, condicionam a um olhar um tanto claustrofóbico, um recorte da penúria.

De um processo histórico, as arquiteturas da região da *Cracolândia*, do começo do século XX, carregam uma história de abandono, na atualidade, essas construções haviam se transformado em ruínas. Para o autor Andreas Huyssen, existe uma vontade das sociedades em não deixar a arquitetura moderna se transformar em ruína: “ser impedida de se transformar em ruína foi e ainda é o destino de grande parte da arquitetura moderna, à medida que ela envelhece e tem de ceder lugar ao novo.” (HUYSEN, 2014 p. 89).

No caso paulista, não houve essa preocupação, a negação de uma política de preservação dessas construções é o imperativo há muitos anos, e isso é provocado de fato pela questão da especulação imobiliária. O tempo as envelheceu e o novo para esse lugar nada mais é que uma máscara legitimada pelo poder dominante e pela população paulistana de uma maneira geral. Em vista disso, revela-se nas fotografias, a violência do Estado ao apagar violentamente as ruínas que ele próprio insistia em velar/ocultar.

A experiência de viver na cidade nos coloca diante de uma complexa relação com as estratégias de poder. O texto “Estética da desaparecimento”, do arquiteto, urbanista e filósofo Paul Virilio, traz uma perspectiva de pensamento para fora das hierarquias, do progresso das cidades que nos condiciona aos seus aspectos monumentalizantes:

Olhar para o que não se olharia, escutar o que não se ouviria, atentar para o banal, o comum, o abaixo do comum. Negar a hierarquia ideal que vai do crucial ao anedótico, pois não existe o anedótico, e sim culturas dominantes que nos exilam de nós mesmos e dos outros, numa perda de sentido que, para nós, não é apenas uma perda da consciência, mas um declínio da existência. (VIRILIO, 2015, p. 44)

Posso entender que são imagens de algo à margem e que, portanto, em um contexto da vida cotidiana, os imóveis retratados nas fotografias são banais. Porém, quando colocados diante de nós como imagens podem trazer à tona o fato, o que está implicado ali. O banal deixa de ser ignorado, se lança ao olhar, e o que está posto nas fotografias ocupa um sentido crítico imanente, lacerando as culturas dominantes.

Virilio (1993, p. 27) se refere a uma crise da noção de dimensão. Para o autor essa crise “surge claramente como a crise do inteiro, a crise de um espaço substancial (contínuo e homogêneo) herdeiro da geometria arcaica, em benefício da relatividade de um espaço accidental (descontínuo e heterogêneo) (...)”. O que busco perceber diante da colocação do autor, muito ligada à questão das tecnologias da imagem, é que esta noção de espaço accidental, se liga ao fragmentário de nossa sociedade cibernética, não há mais a noção de um todo de cidade, de uma imagem única, assim como há para o autor uma estratégia *anticidade*, ligada à reorganização pós-industrial, e as transformações advindas dos meios de comunicação de massa. (VIRILIO, 1993, p. 22).

A arte do nosso tempo pode ser pensada sob alguns desvios. Isso quer dizer que ela não compreende somente um modo de se projetar para o cotidiano, sua complexidade pode envolver distintas produções que podem se mostrar como críticas ou não. Afilósofa Anne Cauquelin contribui para o debate da arte contemporânea ao observar que:

Para apreender a arte contemporânea, precisamos, então, estabelecer certos critérios, distinções que isolarão o conjunto dito ‘contemporâneo’ da totalidade das produções artísticas. Contudo, esses critérios não podem ser buscados apenas nos *conteúdos das obras*, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou aquele movimento dito ou não de vanguarda. Com efeito, a esse respeito, teríamos ainda que nos defrontar com a dispersão, com a pluralidade incontrolável de ‘agoras’. De fato, os trabalhos que tentam justificar as obras de artistas contemporâneos são obrigados a buscar o que poderia torná-los legíveis fora da esfera artística, seja em ‘temas’ culturais, recolhidos em registros literários e filosóficos – desconstrução, simulação, vazio, ruínas, resíduos e recuperação –, seja ainda em uma sucessão temporal – classificada de ‘neo’, ‘pré’, ‘pós’, ou ‘trans’ – lógica, de evolução bem difícil de manter. (CAUQUELIN, 2005, pp. 11-12)

A arte contemporânea se lança nos temas do mundo, em um entrelaçamento entre o trabalho artístico e outras áreas do conhecimento como a literatura e a filosofia, por exemplo. É preciso então, ter uma visão ampla da arte do tempo atual, ela é feita também como bem observa a autora de ‘agoras’. O comprometimento com o agora é algo presente no trabalho de Tuca Vieira. As fotos ultrapassam aquilo que a fotografia mostra/indicia e estabelecem um debate mais amplo a respeito de uma paisagem urbana em ruínas, na qual permanências do

autoritarismo marcam uma questão mais ampla a ser desencadeada a partir do impacto causado por essas imagens.

Como caminho discursivo para essas fotografias, a questão da ruína, do abandono da paisagem me vem à tona. Considerando que esses imóveis sofreram um processo de apagamento quase em sua totalidade, uma espécie de nostalgia pode tomar conta do observador, as fotos atestam assim, uma paisagem que embora extirpada, ao mesmo tempo está presentificada pela imagem, Huyssen comenta:

A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia. (HUYSEN, 2014, p. 91).

Inerente à modernidade, a questão das ruínas se sobressaíram em discursos recentes sobre as catástrofes do século XX, propensa a se relacionar a atos estatais violentos, ou a crises permanentes de territórios abandonados por motivos socioeconômicos ou políticos. Se esta questão está presente nas imagens, então elas podem se apresentar como vestígios de um histórico de violência, lidando com a memória da cidade através das ruínas. Huyssen assinala que existe, em nosso tempo, uma obsessão pelas ruínas. E esse fato está ligado à modernidade ocidental, e sobretudo, em países do Atlântico Norte – “como parte de um discurso muito mais amplo sobre a memória e o trauma, o genocídio e a guerra.” (HUYSEN, 2014, p. 91).

A nostalgia ligada à questão da ruína me remete ao emudecimento diante da crueldade, do trauma. É cabível mencionar o estudo de Giorgio Agamben acerca do desafio de narrar o inenarrável, como a experiência daqueles que sobreviveram ao campo de concentração de Auschwitz, na Polônia. Assim, a questão do testemunho é definida: “denominamos *testemunho* o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer.” (AGAMBEN, 2008, p. 146). O estudo das imagens de Tuca Vieira carrega questões prementes que ficam nesse movimento entre o dizível e o indizível, tal como o autor explica. Pois, o que resta naquele contexto, o que fica, são as imagens como possibilidade de dizer algo, o resto portanto é o silêncio profundo. Como se elas pudessem se apresentar como uma espécie de *testemunha imagética*, “pode falar por quem não pode falar” (AGAMBEN, 2008, p. 147).

Uma discussão contemporânea, proveniente do texto da autora e crítica de arte Susan Sontag, entende a fotografia ligada às nossas profundas experiências com o mundo, um *mundo-imagem*. Sontag se interessou pelo uso e função social da fotografia, se empenhou na

árdua escrita a respeito de imagens de guerra. Como vimos, ela observa que uma sociedade se torna “moderna” pelo fato de suas atividades fundamentais consistirem na produção e consumo de imagens. Assim, Sontag explica que é cabível uma adesão ao fato de um mundo-imagem estar tomando conta do mundo real. Nossa experiência contemporânea é permeada por imagens, e principalmente imagens fotográficas. Nesse sentido é importante citar o seguinte trecho: “Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. ” (SONTAG, 2004, p. 86). Ressalta-se o caráter de vestígio da fotografia, de modo que para além de demonstrar que ela se apodera do real, é também um rastro dessa mesma realidade, que fica ali decalcada, uma espécie de proveniência ou extensão de seu tema registrado pela câmera.

A imagem fotográfica para Belting, abarca um método onde ora “a imagem é um rastro do mundo” ora é “uma expressão do meio que a produz”. Assim “a "imagem fotográfica" encontra-se dentro dos parâmetros que o seu método compreende, isto é, entre tirar a fotografia e a produção da cópia”. (BELTING, 2007, p. 263)²⁴

Tratando-se do método fotográfico é preciso considerar que ele se insere em problemáticas próprias de sua inserção em um mundo globalizado, do capitalismo tardio. Desse modo, entendemos certa complexidade que faz das imagens fotográficas meios de desmascarar o real, como vimos com Atget, mas também de mascaramento do real. Sontag explica que: “Fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalcitrante, inacessível; de fazê-la parar. Ou ampliam a realidade, tida por encurtada, esvaziada, precível, remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens (e ser possuído por elas) (...)” (SONTAG, 2004, p. 91).

Pode-se entender a partir desse excerto que a fotografia pode também, em um mundo-imagem, questionar o real. Logo, se a imagem se propõe a lidar com o presente, conjuntamente pode abarcar o real de maneira crítica. E esse real distinguido por vestígios pode nos remeter às experiências de ordem mais complexa, mais ligadas à subjetividade. E assim propensas ao exercício dialético do pensamento.

²⁴ Cabe salientar a passagem onde observamos as ideias expressas: “La cuestión de la imagen suele manejarse de manera especial en el caso de la fotografía, pues en ella la imagen se entiende ya sea como un fragmento que la cámara arrancó al mundo, o bien como el resultado de una técnica aplicada al aparato fotográfico de acuerdo con determinado método. En un caso, la imagen es un rastro del mundo; en el otro, una expresión del medio que la produce; la "imagen fotográfica" se ubica dentro de los parámetros que su método comprende, esto es, entre la toma de la fotografía y la producción de la copia”. BELTING, Hans. “La transparencia del medio la imagen fotográfica”. In: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007, p. 263.

CAPÍTULO 2 – O Traçado: Para uma outra escrita da História da Arte a partir da cidade

2.1. Um território urbano vivencial

*O materialismo histórico não aspira a uma apresentação homogênea nem tampouco contínua da história. Do fato de a superestrutura reagir sobre a infraestrutura resulta que não existe uma história homogênea (...)*²⁵

Walter Benjamin

Como inspiração discursiva, dentro do exercício de tomar a cidade como um território estético, o texto “*Walkscapes*, O andar como prática estética” do autor e arquiteto Francesco Careri se coloca como parte de uma reflexão em torno da prática artística que concerne o espaço urbano. O caminhar se coloca aqui como uma ferramenta crítica para pensar o mundo, e questionar a realidade apresentada muitas vezes, diante de um esquema alienante das rotinas pertencentes às megalópoles, como é a cidade de São Paulo. Logo, destaco a questão de um espaço nômade, levantada por Careri:

El espacio nómada es un vacío infinito deshabitado y a menudo impracticable: un desierto donde resulta difícil orientarse, al igual que un inmenso océano donde la única huella reconocible es la estela dejada por el andar, una huella móvil y evanescente. La ciudad nómada es el propio recorrido, el signo más estable en el interior del vacío, y la forma de dicha ciudad es la línea sinuosa dibujada por la serie de puntos en movimiento. Los puntos de partida y de llegada tienen un interés relativo, mientras que el espacio intermedio es el *espacio del andar*, la esencia misma del nomadismo, el lugar donde se celebra cotidianamente el rito del *eterno errar*. (CARERI, 2002, pp. 38 e 42)²⁶

Interessa, pois, pensar um percurso nômade na medida que ele nega se fixar em espaços determinados e no qual verificamos que o ambiente da ação artística pode ser entendido como errante. Visto que, a questão da passagem pelos ambientes da cidade constitui

²⁵BENJAMIN, Walter. “N [Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso]”. In: *Passagens*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.p. 512.

²⁶ “O espaço nômade é um vazio infinito, desabitado e muitas vezes impraticável: um deserto onde é difícil se orientar, como um oceano imenso onde o único vestígio reconhecível é o rastro deixado pela caminhada, uma pegada móvel e evanescente. A cidade nômade é o percurso em si, o signo mais estável dentro do vazio, e a forma dessa cidade é a linha sinuosa desenhada pela série de pontos em movimento. Os pontos de partida e de chegada têm um interesse relativo, enquanto o espaço intermediário é o *espaço do andar*, a essência mesma do nomadismo, o lugar onde se celebra cotidianamente o rito do *eterno errar*.” (Tradução nossa). In: CARERI, Francesco. *Walkscapes, El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.

um fator intrínseco na prática de Fernando Piola e Tuca Vieira e diante disso, a fotografia se manifesta como um gesto poético de anotação da cidade. Assumo-me, como propositora desta pesquisa, de um lado errante da história da arte, logo essa escrita está fora de uma busca por transcendências. O traçado é por uma história da arte embebida na luta pela memória, contra as arbitrariedades cometidas de maneira descompassada pelo poder vigente.

O trabalho intitulado “Projeto Praça Vermelha” (2005-2014), do artista Fernando Piola, irrompeu de um envolvimento com uma proposta de bolsa para artistas, da Secretaria de Estado da Cultura. Piola decidiu realizá-lo levando em consideração o espaço onde estava inserido, a saber: um prédio antigo no largo General Osório, hoje chamado de *Ateliê Amarelo*. Pertencente a uma realidade de abandono do centro, o prédio “possuidor de um passado que, assim como algumas outras construções possivelmente se atrelava a uma presença de prostituição e consumo de drogas, a ocupação desse prédio pelos artistas deveria estar vinculada a projetos de arte pública e à “releitura do cenário esquecido da cidade”. (MACIEL in: PIOLA, 2008, p. 4). Assim, a proposta do artista entendia um diálogo com o passado brutal dessa região histórica da cidade. No largo cujo nome (General Osório) já nos dá uma pista sobre a memória/história desse território, há o edifício que abrigou no período ditatorial brasileiro o DEOPS/SP (Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo) e que hoje, como já dito, funcionam duas instituições— o Memorial da Resistência e a Estação Pinacoteca. Piola propõe uma modificação na paisagem. Trata-se do plantio de espécies de folhagens predominantemente vermelhas na praça em frente ao referido edifício.

Imagem 14: Fernando Piola, *Panorama Praça Vermelha # 2*, fotografias, 60 x 45cm cada, 2006.



Fonte: <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46002>

As imagens do *Panorama Praça Vermelha* resultam do plantio de algumas mudas na praça do largo General Osório, na ocasião da residência do artista em uma das salas do Ateliê Amarelo. Nessas imagens a lógica do panorama é subvertida, pois o que observamos são detalhes e não uma visão de uma única imagem horizontal. Além disso, se convencionalmente

o panorama é uma visão de um ponto alto, aqui, Piola propõe uma visão que é rasteira, de baixo, logo é da folhagem plantada para alguns pontos do entorno da praça. O panorama como uma visão da totalidade de um lugar se dá, na proposta do artista, por meio da observação focal. Se atentarmos para o todo, para o movimento fluído e orgânico das folhagens com um aspecto monumental no primeiro plano, perceberemos da esquerda para a direita para além do efeito fotográfico de desfoque nas duas primeiras imagens e enfoque nas duas últimas, há uma continuidade, uma sequência, um elo que compõe as folhagens como panorama. Por mais que o artista não exponha o panorama como uma única imagem, ele propõe uma segmentação de uma ao lado da outra que forma um todo, um giro em 360 graus de uma paisagem urbana que entende o jardim e a praça com o que há em sua volta: os aparelhos culturais e turísticos que compõem uma parte da complexa região da Luz.

As folhagens plantadas na praça estão rodeadas pelo Hotel Piratininga²⁷, pelo Ateliê Amarelo, pela Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP Tom Jobim²⁸, pela Sala São Paulo e encerra o giro com o edifício do Memorial da Resistência. O que a folhagem vermelha defronta são os prédios históricos que são incorporados nos discursos para a “revitalização” da região.

Coloco a palavra “revitalização” entre aspas porque dentro do contexto em que estive inserida como trabalhadora da região e também levando em consideração o material teórico que tive contato até aqui, é possível perceber que este discurso acerca da “revitalização” preza pela homogeneização dos espaços e em prol de uma ideologia do progresso que desconsidera as populações que necessitam de políticas sociais e de saúde pública. É um discurso pelo aburguesamento e pelo apagamento da memória da cidade. Pensando etimologicamente a

²⁷ O hotel é apresentado da seguinte forma em site próprio: “Localizado em uma região romântica cercada por vários prédios históricos da capital paulista, onde se respira cultura e o forte sentimento de preservar a história. O Hotel Piratininga localiza-se exatamente em frente ao pequeno Largo General Osório, tendo como vizinho a Escola de Música Tom Jobim e o Ateliê Amarelo, na frente do hotel são possíveis observar a exuberância da Sala São Paulo e o antigo DEIC, onde hoje dá suporte para Exposições da Pinacoteca de São Paulo. Localiza-se também próximo a Estação da Luz, Estação Júlio Prestes e do Museu da Língua Portuguesa”. Largo General Osório, 103 – Centro São Paulo/SP – CEP: 01213-010 – Brasil. Disponível em: http://www.hotelpiratininga.com.br/sao_paulo.html. Acesso em: 15 dez. 2017.

²⁸ É descrita da seguinte forma em seu site: “A trajetória da EMESP Tom Jobim teve início em outubro de 1989. O reitor e primeiro presidente do conselho foi o compositor Antonio Carlos Jobim. Por um longo período foi conhecida como Universidade Livre de Música (ULM) e teve sede no bairro do Bom Retiro. Em 2001, com a transferência das atividades do Bom Retiro para o prédio localizado na Luz, a Escola foi rebatizada como Centro de Estudos Musicais Tom Jobim e, posteriormente, com o seu nome atual: Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim (EMESP Tom Jobim). Em 2009, a Organização Social Santa Marcelina Cultura passou a administrar a Escola. Foram realizadas melhorias no espaço físico, qualificação das relações trabalhistas (pela efetivação e contratação de professores, por processo seletivo e em regime da CLT) e a estruturação de uma nova proposta pedagógica, com ênfase nas aulas de instrumento e na prática coletiva de música.” Largo General Osório, 147 - Luz, São Paulo - SP, 01213-010. Disponível em: <http://emesp.org.br/escola/historia/>. Acesso em: 15 dez. 2017.

palavra *revitalizar*, que é definida como “vitalizar de novo; revivificar; remoçar”²⁹. Pergunto-me que nova vida seria essa que a prefeitura gostaria de conceder à região? Acredito que as respostas giram em torno de como inicie este parágrafo, estão no discurso do poderio, da expulsão dos menos favorecidos para a transformação do território para aqueles que podem pagar por moradias de alto custo.

No mesmo ano, 2005, em que o artista começa a participar da residência artística no Ateliê Amarelo, é o ano também de implantação do projeto *Nova Luz* (2005-2013). Tal projeto pretendia modificar drasticamente a paisagem urbana do centro, dentro de um pensamento higienista, o projeto desconsideraria as pessoas que vivem na região há muitos anos: os comerciantes, os moradores de ocupações, os viciados em crack, as pessoas em situação de rua.

Com o propósito inicial de transformar vinte e três quadras realizando grandes empreendimentos junto a parcerias com o setor privado, o projeto daria um outro aspecto para essa importante região da cidade que concentra um número significativo de instituições culturais, chamaria outros públicos a habitá-la, ou seja, os mais abastados.

Imagem 15: “Visão boulevard cultural”. Projeto *Nova Luz*, Prefeitura de São Paulo, 2011.



Fonte: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento_urbano/arquivos/nova_luz/201108_PUE.pdf

Junto a proposta de projeto pela prefeitura surgiram as parcerias com arquitetos e urbanistas, como Jaime Lerner e os suíços Herzog & De Meuron, para darem “forma” a esse projeto das (e para) elites. Abaixo, algumas imagens que mostram o cunho monumental e

²⁹ Definição do dicionário Aurélio de Português online. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/revitalizar>. Acesso em: 15 dez. 2017.

glorioso do *Projeto Nova Luz* de Lerner e do *Complexo Cultural Luz* dos suíços. Nenhum dos projetos foram levados adiante. Não pretendo me ater aqui aos detalhes do projeto *Nova Luz*, destaco algumas imagens porque elas são importantes como contrapontos em relação ao projeto de Piola que tinha por objetivo uma intervenção paisagística. As imagens dos projetos de intervenção na paisagem, pertencentes ao *Nova Luz*, operam em um sentido de afirmar a ideologia do progresso, de trazer imagens que dão uma ideia de panorama para o que se queria para aquele território.

Imagem 16: Jaime Lerner, *Projeto Nova Luz*, 2008.



Fonte: <http://jaimelerner.com.br/index.php/pt/portfolio/sao-paulo-nova-luz/>

Imagem 17: Jaime Lerner, *Projeto Nova Luz*, 2008.



Fonte: <http://jaimelerner.com.br/index.php/pt/portfolio/sao-paulo-nova-luz/>

Uma ideia incisiva de transformação dessa região surge com a inauguração da Sala São Paulo³⁰ (sede da orquestra sinfônica do Estado de São Paulo), em 1999, local que divide espaço com a estação de trem Júlio Prestes. Acreditava-se que a sala de concertos seria o início de um caminho para chamar a atenção de mais empresários e investidores interessados, pois, como já se poderia imaginar, o processo de restauro da Sala se deu por meio de uma parceria público-privada. Wisnik et al. (2001) aponta que:

É preciso lembrar, contudo, que a Estação Júlio Prestes já tinha começado a ser restaurada em 1992 e vinha sendo utilizada para eventos “culturais”, como desfiles de moda, coquetéis e sessões da Mostra de Cinema de São Paulo. O magnífico edifício não estava, portanto, “esquecido”, mas à espera de um novo uso à sua altura, provavelmente como “Centro Cultural” ou “Museu”, seguindo o exemplo da famosa Gare-Musée d’Orsay, em Paris. Em 1995, quando a ferrovia foi privatizada, Marcos Mendonça pediu para que o edifício não fosse incluído no pacote, uma vez que do ponto de vista operacional, para os novos gestores, ele não faria a menor diferença. Curioso preservacionismo em meio a uma política liquidacionista. O Casamento feliz da estação com a orquestra deve-se, assim, no mínimo, a uma coincidência de interesses e não a um mero acaso na descoberta da geometria ideal do Hall. A recuperação do último edifício da República Velha, não só mediante o restauro, mas pelo uso nobre que atualmente abriga, representa simbolicamente o resgate da história de hegemonia e da autoestima da burguesia paulista. (WISNIK et al., 2001, p. 7)

Um projeto para as elites, um esforço em afirmar uma hegemonia por meio de construções suntuosas, atreladas à discursos de monumentalização. Dentro desses pensamentos caminhou o projeto que resultou na reabertura da sala São Paulo e de forma parelha o projeto *Nova Luz*. Chamar a atenção para o caráter agregador da cultura foi algo usado de maneira indecorosa para as tentativas de levar a cabo projetos como os citados.

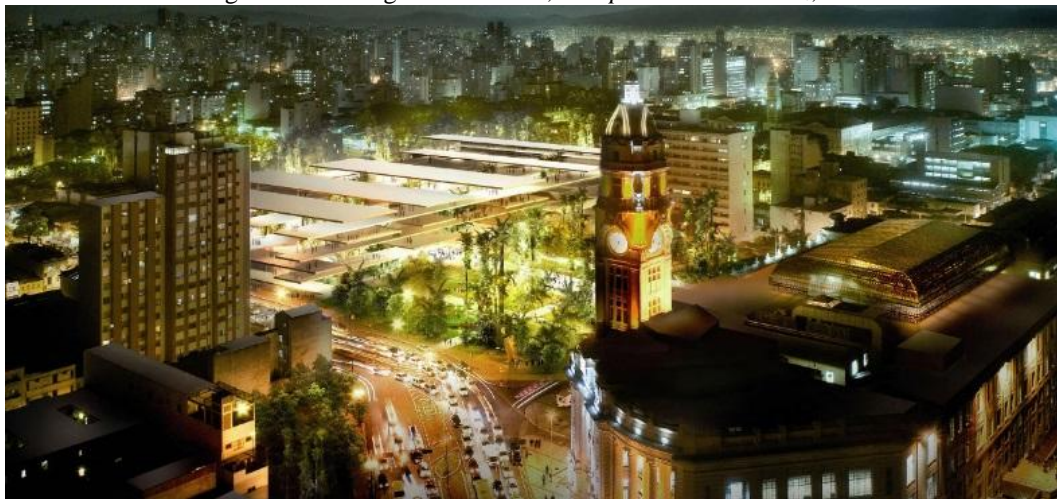
A preferência dos gestores públicos permeia escolhas muito próprias das forças da globalização que querem cidades lucrativas, atrativas e competitivas, a arte nada mais é que um instrumento de atração turística nesses casos. Assim, pertinentemente, o historiador da arte australiano Terry Smith observa:

Versões globalizadas da arte contemporânea tem sido promovidas em peso pelos principais museus na busca de patamares competitivos como centros de atração dentro da cultura do espetáculo. Eles foram usados pelo mercado da arte internacional para elevar preços do que se transformou, por volta de 2000, em seu setor mais glamoroso, arriscado, e, em princípio, infinitamente auto reabastecido. A arte contemporânea aparece proeminente nas metas de estilo de vida dos emergentes ricos, prevalece na mídia popular, e é usada para ancorar esforços maciços de revitalização ou novos projetos estatais por cidades e nações que competem pelos dólares do turismo. (SMITH, 2017, p. 147)

³⁰ “O projeto da estação, de 1925, foi desenhado por Christiano Stockler das Neves, que estudara nos Estados Unidos e seria o fundador do curso de arquitetura do Mackenzie College. A estação fora concebida para ser a “porta de entrada da cidade”, o que justificava sua escala monumental. O Grande Hall, que abriga atualmente a Sala São Paulo, servira exclusivamente aos passageiros da primeira classe e era considerado o “maior salão do Brasil”. (WISNIK et al, 2001, p.7)

Em nome da transformação das cidades, ligada a um mercado, se leva a efeito apagamentos e intervencionismos brutais, a cidade como instrumento para o lucro, próprio do sistema operante é o mais atual modelo em busca de níveis mais sobressalentes no espetáculo global das grandes empresas aos grandes museus.

Imagem 18: Herzog & DeMeuron, *Complexo Cultural Luz*, 2009.



Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/herzog-de-meuron-centro-cultural-sao-paulo-23-05-2012>

Imagem 19: Herzog & DeMeuron, *Complexo Cultural Luz*, 2009.



Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/herzog-de-meuron-centro-cultural-sao-paulo-23-05-2012>

É evidente o contraste entre essas imagens e o trabalho de Piola. A desmonumentalização das construções dos arredores da praça do largo General Osório gera imagens que apresentam pequenos fragmentos da paisagem urbana que a folhagem vermelha parece tocar na imagem para nos fazer mostrar o que está presente em seus arredores, o que

circunda a praça, para além da grade que havia na época, são elementos para um entendimento mais preciso das tensões do território.

Devemos considerar também outras imagens advindas de coletivos que trabalham com ação direta no espaço urbano, contra as arbitrariedades do *Nova Luz*. Foi o caso do coletivo *Política do Impossível* (PI) que agiu de maneira crítica, ativa e irônica realizando o que chamam de intervenção-ação: “corpos em risco no encontro com a cidade; corpos ativos; possibilidade de deslocar; interferir; construção de espaços dialógicos no espaço público; ação como algo possível, na escala da experiência cotidiana” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 9). No contexto dos acontecimentos provenientes da tentativa de implantação do projeto *Nova Luz*, o grupo produziu uma publicação intitulada *Cidade Luz* que compila suas ações e experiências. Uma de suas intervenções surgem a partir do fato de lacrar imóveis, empreendido pela prefeitura de Gilberto Kassab em 2007. Os imóveis passavam por um processo de vedação com tijolos, impedindo a abertura das portas de aço, muito comuns em comércios do centro, e logo em seguida uma frase feita com estêncil era pintada sobre esses tijolos: “Local Interditado, PMSP, Subprefeitura Sé”.

Imagem 20: Coletivo Política do Impossível, *imóveis lacrados na região da Luz*, São Paulo, 2007.
Imagens cedidas por comerciantes do bairro.



Fonte: https://raquelrolnik.files.wordpress.com/2010/02/cidade_luz.pdf

Imagem 21: Coletivo Política do Impossível, *imóvel lacrado na região da Luz*, 2007.



Fonte: https://raquelrolnik.files.wordpress.com/2010/02/cidade_luz.pdf

Diante da ação da prefeitura, o coletivo realiza, em resposta, uma intervenção que cria a Secretaria do Estado de Confinamento (SECONFI). Apropriando-se da frase em estêncil da prefeitura, o coletivo assina embaixo na mesma tipografia e cor vermelha “Secretaria do Estado de Confinamento”, como parte da performance os integrantes do coletivo se disfarçam com camisetas na cor laranja semelhantes aquelas dos funcionários da própria prefeitura quando realizaram as lacrações dos imóveis. Repleta de ironia, a ação cria uma denúncia acerca da configuração injusta de cidade que a prefeitura almejava estabelecer.

Imagem 22: Coletivo Política do Impossível, *Intervenção "Secretaria do Estado de Confinamento"*, 2007.



Fonte: https://raquelrolnik.files.wordpress.com/2010/02/cidade_luz.pdf

Imagem 23: Coletivo Política do Impossível, *Intervenção "Secretaria do Estado de Confinamento"*, 2007.



Fonte: https://raquelrolnik.files.wordpress.com/2010/02/cidade_luz.pdf

É preciso salientar um trecho da publicação *Cidade Luz*, do PI, sobre essa ideia de uma “cidade confinada”:

Vemos hoje na nossa cidade um panorama de confinamento social, um verdadeiro "Estado de confinamento". Acreditamos que o reconhecimento da condição de confinamento implica na compreensão da presença de uma nova organização do poder repressivo que mina a vida pública (portanto, da potência de criação coletiva), ao incentivar o isolamento e a imobilidade em uma sociedade baseada na produção e reprodução do medo do "outro".

Hoje, a principal arma do sistema parece ser a absorção dos desejos para a manipulação dos comportamentos, estruturando nossa "subjetividade confinada". Portanto, um importante lugar de ruptura seria o próprio comportamento, não quando já manifesto, mas antes de estar organizado; com a revisão crítica permanente daquilo que se deseja.

A Secretaria do Estado de Confinamento é a forma que encontramos de "falar em ação" sobre as sensações despertadas pelo viver em São Paulo, desta grande dificuldade que temos de construir, aqui, espaços continuados de troca. (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p.63)

O coletivo buscou formas críticas de contestar uma ideia de cidade que reverbera o medo e a sensação de insegurança como motes para a criação de formas de vida confinadas. Trazer à tona um discurso acerca das relações dialógicas possíveis em um território urbano embebido pela repressão de várias formas, foi uma maneira de exteriorizar as sensações do viver em uma cidade como São Paulo, como o grupo salienta.

A percepção aqui é do viver em um estado de exceção, no qual em nome de determinada ordem, são permitidas atrocidades, são adotadas medidas completamente antissociais. Walter Benjamin, nas teses sobre o conceito da História, critica o progresso como norma histórica, seu contexto de fala remete ao fascismo, à luta contra essa ideologia de poder. A herança fascista paira sobre nossas sociedades contemporâneas. E atualmente de acordo com Giorgio Agamben, também podemos entender essa violência presente e difundida cotidianamente: “O que temos hoje diante dos nossos olhos é, de fato, uma vida exposta como tal a uma violência sem precedentes, mais precisamente nas formas mais profanas e banais” (AGAMBEN, 2010, p. 113). A violência em várias instâncias da vida, muitas vezes, se torna a regra. A partir disso inicio um percurso pelas imagens de Fernando Piola, e assim acredito tratar algumas questões de maneira mais clara.

2.2 Em torno do antigo DEOPS, São Paulo: imagens operantes e imagens inoperantes

Imagem 24: Fernando Piola, fragmento do *Panorama Praça Vermelha # 2*, fotografia 60cm x 45cm, 2006.



Fonte: <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46002>

A primeira imagem, da esquerda para a direita, do *Panorama Praça Vermelha* nos mostra um fragmento de folhagem desfocada em primeiro plano que contorna a imagem quase por inteira, com exceção da parte superior. Na brecha deixada pelas folhagens a cidade com suas estruturas em maioria verticais se apresenta: o gradil que rodeava a praça na época, o poste logo atrás com seus fios horizontais e diagonais e uma janela que possui uma configuração que se assemelha a um *backlight*. Um elemento que nos traz a localização do lugar ou pelo menos uma ideia dos arredores, trata-se de uma placa que indica a direção para a estação da Luz e a região do Anhangabaú (nome em tupi significa “rio ou água do mau espírito”³¹) que abrange também o que conhecemos como centro de São Paulo.

A planta vermelhavela e desvela uma ideia de cidade e possui uma dimensão escultórica. Porém aprisionada, se coloca como uma espécie de farol para que possamos ver as coisas entre suas folhas, ao mesmo tempo, nos põe frente ao seu confinamento existente e ao contrassenso de uma praça gradeada.

³¹ <http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/pontos-turisticos/vale-do-anhangabau/>

Imagem 25: Fernando Piola, fragmento do *Panorama Praça Vermelha # 2*, fotografia 60cm x 45cm, 2006.



Fonte: <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46002>

A segunda imagem do *panorama*, da esquerda para direita, nos apresenta as manchas vermelhas da folhagem na imagem ocupando-a quase por inteiro. Essas manchas estão sobre um fragmento desfocado do prédio do *Ateliê Amarelo*. O que por entre as brechas de folhas diagonais aparece é uma janela que emana pequenos pontos de luz da mesma cor tanto da folhagem como da própria janela. Acima da imagem, na ponta direita, é possível ver ainda que de maneira turva um pedaço da faixa branca com o nome “Atelier” escrito em preto.

O fato da janela do ateliê emanar uma luz vermelha se deve a ação levada a efeito por Piola em uma das salas do prédio. Ele decidiu por não produzir nem expor seus trabalhos, e sim como parte da concepção inicial do “Projeto Praça Vermelha”, realizou uma intervenção substituindo as luzes convencionais da sala por luzes vermelhas. Intitulada de *Intervenção Luz* é descrita da seguinte forma no catálogo da exposição realizada em 2008 na Caixa Cultural/São Paulo:

essa ação carregava duplamente o significado do nome do objeto e do bairro em que se instalava. O Ateliê Amarelo doravante assumiria, pelo menos em um de seus compartimentos, o vermelho referente ao passado imoral dos prostíbulos do bairro, e o trabalho do artista iniciava, por um lado, seu processo de resgate da memória esquecida da região. Por outro lado, as venezianas das três janelas de sua sala foram travadas abertas para que permitissem que todos pudessem visualizar, dia e noite, durante todos os meses de instalação, a presença da *nova luz*. Um espaço fechado e privado que perdia propositalmente a exclusividade de visitação ou de observa o, concedida anteriormente a poucos, nesse sentido, também se tornava público. (MACIEL in: PIOLA, 2008, p. 5)

Ligada ao caráter processual da ideia do artista, essa intervenção pode ser considerada como uma primeira ativação sensível e simbólica de seu trabalho para aquela região. O seu foco principal era, porém, a feitura de um *site specific*, uma intervenção paisagística no espaço urbano: plantar e cultivar por toda a praça as espécies de plantas vermelhas, transformando completamente o aspecto visual da localidade.

Como parte do clima de ocupação artística naquele território, o artista experimenta inserir algumas mudas de plantas vermelhas, pois ainda não tinha autorização dos Órgãos Públicos competentes para a radical mudança da praça do largo General Osório. A concepção, em sua totalidade, desse projeto paisagístico carregaria a estranheza da cor do jardim que seria própria para fazer emergir a memória de violência do período da ditadura civil-militar.

Imagem 26: Fernando Piola, *Ateliê – Luz*, fotografia, 60cm x 48cm cada imagem (díptico), 2006.



Fonte: <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46002>

Salientando um contexto ligado aos elementos das imagens, o prédio “Amarelinho” como é popularmente conhecido, recebeu o citado projeto de residência artística, a partir de 2005, com curadoria da artista Maria Bonomi³² junto a assistência de Leila Gouvea, João

³² De acordo com o site da artista, ela idealizou o Atelier Amarelo: “Coletivo instalado em 2005 no centro de São Paulo, em parceria com a Secretaria Estadual de Cultura, essa oficina artística possibilitava aos artistas residentes, selecionados por edital, proporem reflexões sociais e poéticas acerca da cidade. Durante as três

Spinelli, Cildo de Oliveira e Paulo Von Poser. A configuração desse prédio entende um bar e um restaurante na parte térrea e onde comumente ocorre uma roda de samba aos sábados. Nos apartamentos, na parte superior, ocorreu a residência artística em um período até 2008, com a mudança de governo não houve continuidade do ateliê amarelo e os artistas tiveram que se retirar do local. (ADERALDO e FAZZIONI, 2012, p. 12).

Em uma visão etnográfica apresentada pelo texto “Choro e samba na Luz: etnografia de práticas de lazer e trabalho na R. Gal. Osório” pude entender que o prédio busca reforçar o discurso do *Nova Luz* acerca da “revitalização” da região, Guilherme Aderaldo e Natália Fazzioni, evidenciam:

A proprietária [Ronilce Matos] sustenta fortes esperanças com relação às intervenções prometidas pelo poder público para a região e diferencia claramente a área onde o bar se localiza das demais, ao chamá-la de “Nova Luz”. Ela também demonstra interesse e conhecimento acerca dos projetos construídos pelo poder público para o local ao dizer que “Nova Luz eu acho que é o projeto. É o projeto, está no papel. Eu tenho esperança. (...) (ADERALDO e FAZZIONI, 2012, p. 12)

Prospectados pela Secretaria de Estado da Cultura, Maria Bonomi e sua equipe assumem uma posição ambígua junto ao ateliê. O prédio atrelado aos discursos do *Nova Luz*, amparando o projeto do governo do Estado, contribui para reforçar a busca pelo prestígio da região e pela expulsão das pessoas “indesejáveis”, como a própria proprietária adota em seu discurso:

A adoção do termo Nova Luz para referir-se ao lugar onde seu bar se localiza dá indícios da maneira como Ronilce mobiliza a polaridade que costuma caracterizar a região a seu favor. O “pessoal da cultura” ou o “lado cultural”, nesse sentido, referem-se mais claramente ao campo ligado às instituições culturais locais, para conferir prestígio. E neste processo entram as estratégias que envolvem a ação de seguranças e garçons contra aqueles que porventura venham a ser caracterizados como indesejáveis. (ADERALDO e FAZZIONI, 2012, p. 15)

Nesse sentido, é perceptível como há um esforço da gerência do prédio em manipular a área cultural a seu favor. Desde 2013, o grupo de teatro *Cia Pessoal do Faroste*³³, em parceria com o “Amarelinho”, administra os apartamentos alugando para artistas e coletivos

gestões de atividade do Atelier, mais de duas dezenas de artistas puderam aprofundar seus conhecimentos artísticos e encontrar novas correspondências profissionais para sua arte. Destacam-se entre os artistas que passaram pelo projeto Fabrício Lopez e Henrique de Oliveira.”. Disponível em: http://www.mariabonomi.com.br/artista_biografia.asp. Acesso em: 21 dez. 2017.

³³ Em site próprio o grupo teatral se apresenta da seguinte forma: “Fundada em janeiro de 1998, a Cia Pessoal do Faroste completou 18 anos de existência na cidade de São Paulo. Com o objetivo de realizar trabalhos artísticos que reflitam momentos históricos da sociedade brasileira, a proposta é produzir intervenções que valorizem a cidade, o centro de São Paulo e a relação de pertencimento com a região. É nela que se desenvolvem os projetos e a contribuição política e social para o espaço urbano. Em 2013, ganhou vida o projeto “Ateliê Amarelinho” (antigo ateliê da artista Maria Bonomi), onde coletivos e artistas da hospedaria ocupam e compartilham o espaço em uma experiência inédita na cidade. A Cia Pessoal do Faroste ganhou o Prêmio Shell na categoria Inovação pelo trabalho de ocupação e intervenção social e artística que contribui para transformação e revitalização urbana da região da Luz.”. Disponível em: <https://www.pessoaldofaroste.com.br/o-atelie>. Acesso em: 21 dez. 2017.

que queiram ocupar o espaço como ateliês e também como hospedaria oferecendo quartos individuais ou coletivos³⁴. Dessa forma, é cabível aqui assinalar que é bastante difícil entender essas relações tanto da ocupação da cultura na região ao lado do estigma social ligado a presença das pessoas usuárias de crack. O grupo teatral, nesse caso, teria um papel de resistência frente a esse cenário ou estaria contribuindo para reforçar o discurso das elites em prol do enobrecimento da região apoiado nos aparatos de cultura?

Imagem 27: *Atelier Amarelo*. Foto da pesquisa do GEAC (Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade)



Fonte: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1159>

Das complexas tramas que tomam conta da região da Luz, devo ressaltar que o esforço em a transformar em uma área cultural pertence aos anos finais do período de ditadura civil-militar, governo de André Franco Montoro (1983-1987), e depois de maneira mais decisiva com Mário Covas (1995-2001). E a intensificação do processo contou com a parceria privada da Associação Viva o Centro – “a estratégia principal foi a dotação de âncoras culturais na área” – fomentar e restaurar instituições culturais com certo peso como a Sala São Paulo, a

³⁴ Inclusive é possível reservar um apartamento do ateliê amarelo por meio dos crescentes serviços comunitários online como o Airbnb: https://www.airbnb.com.br/rooms/19286443?location=ateli+amarelinho%2C+s%C3%A3o+paulo&s=vT7gyx_L

Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu da Língua Portuguesa “capazes de trazer novo afluxo de determinados tipos de frequentadores (desejados), sendo esperado que isso conseguisse atrair empreendimentos privados para a região, formando assim um “círculo virtuoso” de investimentos.” (GASPAR, 2010, p. 9).

Chances de investimento para o capital privado e a pouca atenção para aqueles que historicamente ocupam o território da Luz, é uma das questões dicotômicas que prevalece até aqui. Direciono-me para a terceira imagem do *panorama* de Piola que nos apresenta mais uma instituição cultural do contexto tratado:

Imagem 28: Fernando Piola, fragmento do *Panorama Praça Vermelha # 2*, fotografia 60cm x 45cm, 2006.



Fonte: <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46002>

A afirmação da folhagem vermelha em contraste com o edifício alvo da escola de música em um segundo plano da imagem. A maneira como Piola fotografa dá um efeito de monumentalização à planta em relação aos prédios considerados monumentais da região. Nesse jogo, o artista confere ao elemento cravado na terra uma força simbólica que o mantém ao mesmo tempo orgânico, vigoroso, quase ocupando toda a foto. A folha de frente para nós, alta, à direita, que parece tocar sua ponta no topo da imagem possui uma linha central que traz uma transparência luminosa nos elementos que compõem a foto, ora o branco no céu e no prédio, ora o vermelho em tons da folhagem. A sensação da materialidade da planta muito próxima, como em um *zoom*, confere uma sensação de aproximação na qual o observador primeiro se depara com a folhagem para depois perceber o prédio desfocado ao fundo. Uma ideia crítica embebida nas plantas vermelhas, como se de antemão fosse necessário conhecer a

história do lugar, suas camadas subjetivas atreladas à praça para depois encarar, se for desejável, os edifícios que compõem esse entorno.

Imagem 29: Fernando Piola, fragmento do *Panorama Praça Vermelha # 2*, fotografia 60cm x 45cm, 2006.



Fonte: <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46002>

Na folhagem, ao centro da fotografia, que faz frente ao prédio do Memorial da Resistência e da Estação Pinacoteca, percebidos bem pouco nas laterais esquerda e direita da imagem, há uma fluência da planta como se ela fosse capaz de proferir que dessa terra brota sangue daqueles que foram mortos e torturados nesse edifício, antigo DEOPS, que defronta. Além disso, os elementos naturais da imagem conferem certo mistério para o que há por detrás, pois possui no segundo plano a presença de espécies de palmeiras contribuindo para um velamento maior do edifício.

Das imagens do *panorama*, esta é que menos revela o edifício por entre as brechas da lampejante folhagem vermelha. E sendo a imagem que fecha a apresentação do território que circunda o *Projeto Praça Vermelha*, parece haver uma afirmação com maior veemência da presença da planta, principalmente se tratando do antigo DEOPS, ligação/referência mais direta as ideias do projeto do artista. Por isso, também apresentarei aqui um breve contexto deste prédio.

O edifício em questão, foi inaugurado em 1914 e projetado pelo escritório do arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928)³⁵, inicialmente construído para abrigar os

³⁵ “responsável pela construção dos mais importantes edifícios públicos da cidade de São Paulo naquele período, como o Teatro Municipal, o Mercado Central e a sede do Liceu de Artes e Ofícios, no Parque da Luz (hoje Pinacoteca do Estado). (ARAUJO et al., 2009, p.77).

armazéns e os escritórios da Companhia Estrada de Ferro Sorocabana que se estabeleceu no prédio até 1938. Os usos e os abandonos que este edifício foi fadado engendram sua história repleta de significados, suas questões entremeadas na trama da cidade:

Já em 1919, diante do crescimento da cidade e da ferrovia, a direção da Companhia Sorocabana, então propriedade do Governo do Estado de São Paulo, decidiu investir numa estação à altura do progresso. Foi elaborado um plano estratégico que, além da implantação de novas linhas férreas, previa também a construção de uma nova estação inicial em São Paulo. Para executar o projeto arquitetônico da nova estação da Companhia Sorocabana – posteriormente denominada Estação Julio Prestes (...) Dificuldades econômicas fizeram com que as obras fossem concluídas somente em 1938. Inaugurada a nova estação e para lá transferidos os escritórios da Companhia, este edifício sofreu várias reformas, mudou de função e passou a abrigar, em 1940, a Delegacia Especializada de Explosivos, Armas e Munições, vinculada ao DEOPS/SP (Departamento Estadual de Ordem Política e Social, São Paulo). No ano seguinte, para cá vieram as demais repartições dessa Polícia Política que, até 1951, abrigou também a Repartição Central de Polícia e a Chefatura de Polícia, transferidas durante o Estado Novo (1937-1945), quando os órgãos de controle social do Estado ganharam maior importância. Em 1983, durante o processo de distensão política da ditadura militar (1964-1985), o DEOPS/SP foi extinto, e o edifício ocupado pela Delegacia de Defesa do Consumidor – DECON. (ARAUJO et al., 2009, p.77).

Tendo em vista esse contexto, percebemos que o edifício se sustentou durante bastante tempo como uma delegacia. Apenas em 1997 deixou de ser DECON e no ano seguinte sua administração passa da Secretaria de Justiça para a Secretaria de Estado da Cultura. E essa mudança se deu por conta da atuação dos ex-presos políticos, de organizações de direitos humanos, de familiares de desaparecidos e mortos do regime ditatorial e também de instâncias ligadas ao Poder Público. Nos anos que se seguiram foram levantadas propostas para a firmar uma “nova vocação democrática, cultural e educativa para o uso dos espaços. Nesse sentido, um projeto de recuperação do edifício foi iniciado pelo escritório de arquitetura Haron Cohen, inserido no processo mais amplo de revitalização do centro da cidade de São Paulo. ” (MENEZES e NEVES, 2009, pp. 29-30).

As ideias de implantação de uma escola de música ou de uma escola de teatro prevaleceram nesse período entre 1998 e 1999. Todavia a preocupação em um projeto específico para o espaço carcerário também se mantinha, pois a ideia já era a de instaurar um memorial. A efetivação de um espaço museológico se deu após uma reforma em 2002, o prédio foi entregue para abrigar o Memorial da Liberdade e o Museu do Imaginário do Povo Brasileiro, chegando a ser estabelecido apenas o memorial sob administração do Arquivo Público do Estado. A partir de 2006, a responsabilidade do edifício é transferida para a Pinacoteca do Estado que já ocupava alguns andares do prédio como Estação Pinacoteca desde 2004.

Uma série de reivindicações foram feitas para o Poder Público por grupos de militantes políticos e ex-presos, pois a reforma havia descaracterizado o local onde ficava as celas do DEOPS, e a designação de Memorial da Liberdade não condizia com a história de opressão vivida ali nos anos de ditadura. Desta forma, o Fórum Permanente de Ex-Presos e Perseguidos Políticos do Estado de São Paulo³⁶ provocou uma sensibilização diante da administração do Estado para que aquele espaço recebesse um outro olhar, ligado à memória da resistência e da repressão. Um projeto com uma nova perspectiva museológica foi apresentado e elaborado³⁷ e por consequência, em 2008, o nome foi alterado para *Memorial da Resistência*.

As imagens de Fernando Piola nos conduziram, até aqui, a uma espécie de panorama, por meio de detalhes, para um entendimento do território. É possível depreender que elas mostram por entre as folhagens os prédios da região da luz que operam no discurso de revitalização da prefeitura, mais incisivo a partir da criação do projeto *Nova Luz* em 2005. Ao apresentar, por meio do *panorama* paradas por esses prédios culturais e turísticos que são usados de maneira perniciosa pelos discursos do poder público, observamos os esforços do artista em apresentar uma visão crítica sobre a região, pois as imagens se negam a mostrar de forma total o que há ali, ou seja, o que mais chama a atenção do capital privado, a aparência do lugar por meio da importância de seus edifícios históricos, sua monumentalidade.

Imagens criadas de forma mais específica, por Piola, do edifício da Estação Pinacoteca/Memorial da Resistência trazem como nas anteriores, registros carregados de certa subjetividade. O díptico a seguir mostra a permanência da ideia do artista acerca de um outro olhar sobre esse território:

³⁶ Sobre o Fórum: <https://forumexpresospoliticosp.wordpress.com/>. Acesso em: 27 dez. 2017.

³⁷ “Atendendo a convite da Pinacoteca do Estado, foi elaborado o projeto pela museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno (Museu e Arqueologia e Etnologia – MAE/USP, pela historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH/USP) e pela educadora Gabriela Aidar (Ação Educativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo).” (MENEZES e NEVES, 2009, p. 37).

Imagem 30: Fernando Piola, *Praça Vermelha – DOPS # 1*, fotografias, 60 x 60 cm (díptico), 2006.



Fonte: <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46002>

Há uma cadência vívida da planta vermelha, ora focada (imagem da esquerda), ora desfocada (imagem da direita). O edifício também integra a dicotomia nítido/opaco, podemos pensar que essas fotografias perseguem uma conexão desses fragmentos de folhagens com o edifício, evidenciando de maneira aproximada o que seria a relação poética da matéria orgânica imbuída de significados que irrompe da terra. Arroja-se frente ao lugar depositário do passado de terror da ditadura, e própria de seu corpo orgânico a cor do sangue, da vitalidade, a cor que simboliza comumente os movimentos políticos de esquerda, tão perseguidos dos anos de chumbo. Essas imagens são detalhes, a aproximação, um contato praticamente físico da folhagem em seu movimento sinuoso que traz à tona no movimento do tempo, da história que não é feita por linhas retas, a memória do que não pode ser esquecido.

Walter Benjamin, na sétima tese *sobre o conceito da História*(1940) aponta para a vocação historicista em estabelecer uma relação de empatia com o vencedor:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê tem uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

A recusa do autor se fixa nesse “cortejo triunfal” da história, ou seja, em um caminhar junto aos vencedores, a uma história oficial. Escovar a história a contrapelo seria, portanto, se debruçar sobre a tradição dos oprimidos. A barbárie se configura aqui na exclusão daqueles construtores dos monumentos da cultura – os operários. São privados, pela desigualdade, pela injustiça, pela opressão a terem o prazer da fruição do que eles próprios construíram. É nesse sentido que o materialista histórico deve se comprometer em dar voz àqueles que são impossibilitados de falar, fazendo, assim, a história em um outro sentido.

Para pensar as questões contemporâneas de nossa América Latina, à luz de Benjamin me cabe sustentar que a proposta artística de Fernando Piola, *Praça Vermelha*, se encarrega de negar a história dos vencedores. Ainda mais levando em consideração o contexto atual desse território, pois a realidade que ali se coloca diante de nós, mostra-nos uma paisagem exaurida de qualquer sensação de democratização da cultura e do espaço urbano. Ora, alguns lugares abandonados do centro de São Paulo foram tomados pelo consumo de drogas, principalmente o crack, a marquise do edifício é um dos refúgios dessas pessoas quando são agredidas e expulsas pelas operações militares da prefeitura e do Estado.

Imagem 31: Concentração de pessoas na marquise da Estação Pinacoteca/Memorial da Resistência após operação policial da prefeitura. maio de 2017. Foto: Andre Porto/Metro



Fonte: <https://www.metrojornal.com.br/foco/2017/05/23/megaoperacao-da-policia-espalha-cracolandia-pelo-centro-sp.html>

A imagem, acima, publicada em um site de notícias³⁸ exerce um papel comunicante da arbitrariedade e da violência convenientes a um estado de exceção. As imagens que *operam*, aqui destacadas nos projetos de “revitalização” como o *Nova Luz*, e em imagens da mídia mantêm o poder agindo em manutenção do sistema. Assim, operam a favor dos discursos midiáticos, na divulgação das informações a respeito desse território em conflito.

Conflito este muitas vezes incessante, a imagem na página seguinte mostra a mesma marquise, porém, ocupada pela tropa de choque da Polícia Militar quando de uma operação³⁹ na *Cracolândia*, em 2012. A urbanista e arquiteta Raquel Rolnik interessada nas questões da cidade comenta acontecimentos urbanísticos e políticos em meios de comunicação, compilados em um recente livro no qual pude encontrar a descrição da referida operação:

Terça-feira, 3 de janeiro de 2012, região da Luz, Centro de São Paulo. A Polícia Militar inicia uma ação de “limpeza” na região denominada pela Prefeitura de São Paulo como Cracolândia. Em catorze dias de ação, mais de 103 usuários de drogas e frequentadores do lugar foram presos pela polícia, que utilizou cavalaria, spray de pimenta e muita truculência. Em seguida, mais de trinta prédios foram lacrados e alguns, demolidos. Essa região é objeto de um projeto de “revitalização” para a iniciativa privada construir ali torres de escritório e moradia e um teatro de ópera e dança. Moradores dos imóveis lacrados foram intimados a se retirar, mesmo sem ter para onde ir. Comerciantes que atuam no maior polo de eletroeletrônicos da América Latina, o da área da rua Santa Ifigênia, assim como os moradores que há décadas vivem ali, vêm tentando, desde 2010, bloquear a implantação desse projeto, já que ele desconsidera absolutamente suas demandas. (ROLNIK, 2017, p. 84)

Para o estabelecimento da ordem – totalitária – é corriqueira a presença desse meio repressivo, a cavalaria, na região em questão. Quando não entra em ação nas operações da *Cracolândia*, desfila pelos arredores, esperando a primeira oportunidade para exercer seu autoritarismo, com a alegação/desculpa de estar atuando na segurança da região.

³⁸ Disponível em: <https://www.metrojornal.com.br/foco/2017/05/23/megaoperacao-da-policia-espalha-cracolandia-pelo-centro-sp.html>

³⁹ O nome “operação”, vindo da mídia, define a ação das polícias civil e militar para apreensão de drogas, prisão de traficantes e dispersão/expulsão de usuários na região da Cracolândia. Vide: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/05/1886815-operacao-na-cracolandia-foi-selvageria-sem-paralelo-diz-promotor-da-saude.shtml>; <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/05/1886022-policia-faz-megaoperacao-de-combate-ao-traffic-na-cracolandia.shtml>; <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/policia-faz-operacao-na-cracolandia-no-centro-de-sp.ghtml>; <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,relembre-as-principais-operacoes-na-cracolandia-nos-ultimos-anos,70001801980>

Imagem 32: “Tropa de choque da PM enfileirada em frente ao prédio da Estação Pinacoteca, ao lado da Estação Júlio Prestes, no Centro de São Paulo”. janeiro de 2012. Foto: Marcelo Mora/G1



Fonte: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/01/pm-de-sp-realiza-prisoas-e-apreensoes-na-cracolandia.html>

É preciso falar sobre a questão de um Estado totalitário moderno, como aponta Agamben:

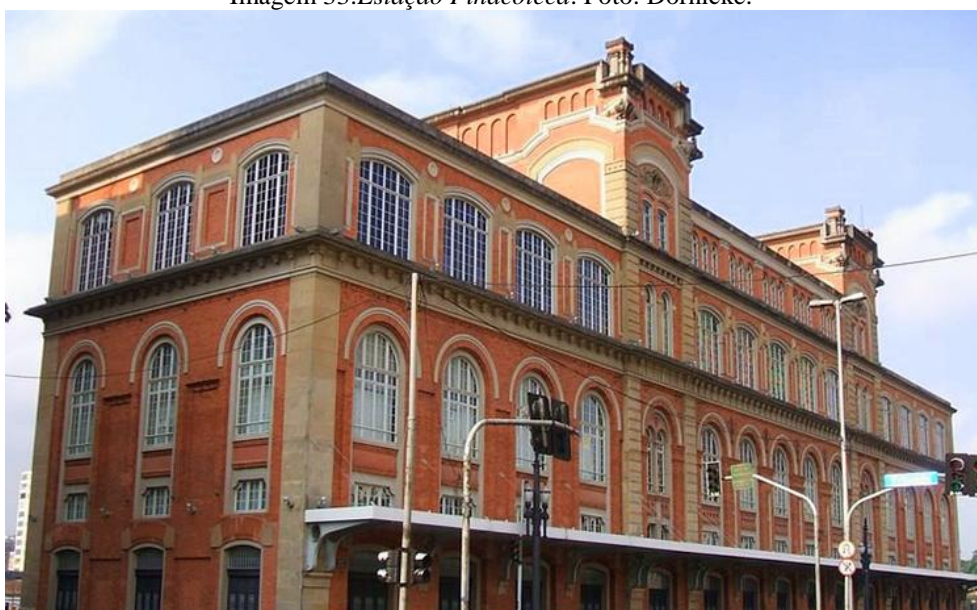
O totalitarismo moderno pode ser definido (...) como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos. (AGAMBEN, 2004, p.13)

A tendência, segundo o autor, é que o estado de exceção seja o padrão de governo cada vez mais operante na política contemporânea. Percebe-se, nas questões desse estudo que isso é notável principalmente quando o turbilhão de informações e imagens da mídia nos acomete mostrando um cenário de guerra, onde a polícia aparentemente resolverá o problema com a truculência que lhe é própria. As ações ocorridas gestão após gestão da prefeitura de

São Paulo acabam por gerar uma repetência da violência e do terror como forma de divulgar para a população, de uma maneira geral, que o que tem ali dever ser banido, por isso as “operações” devem ser feitas. Questiono-me sobre os meios legais que firmam as violações ao Estado de Direito quando da ocorrência dessas operações como veremos em imagens nas próximas páginas. O estado de exceção, diz Agamben (2004, p.61), “é um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força de lei sem lei. ”. Um espaço anômico, ou seja, onde há a ausência das leis, mas que de forma manipulativa transparece o exercício de alguma ordem jurídica, como se existisse um mecanismo que oculta, mas que também escancara fatos.

Ora, como parte das conveniências do que deve ou não ser mostrado, observa-se por exemplo, em uma foto de apresentação do edifício da Estação Pinacoteca/Memorial da Resistência no site⁴⁰ do Governo do Estado de São Paulo, ou seja, em uma versão oficializante, o chão está excluído bem como o entorno, como na intenção de que não apareça os que ali caminham ou aqueles que ocupam a marquise para dormir, consumir crack, ou fugir do relento. Ou ainda como local de posicionamento dos aparatos repressivos, como a cavalaria.

Imagem 33: Estação Pinacoteca. Foto: Dornicke.



Fonte: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/museus/estacao-pinacoteca/>

Se o estado de exceção está expresso no contexto tratado, então também devo considerar o *campo*, nas palavras de Agamben (2010, p. 164) definido como “o espaço que se abre quando o estado de exceção começa a tornar-se a regra”. A ideia de abertura do campo,

⁴⁰ Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/museus/estacao-pinacoteca/>

institui um espaço sem direito, onde atividades desumanas são praticadas, e onde a *vida nua* é inerente por haver uma suspensão das leis. Ele escreve:

(...) se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na consequente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja a sua denominação ou topografia específica. (AGAMBEN, 2010, pp. 169-170)

A partir do trecho de Agamben é possível considerar o território que estou tratando como uma espécie de campo. Ao ser lugar de crimes contra os direitos humanos, da violência desmedida a grupos vulneráveis, em situação de rua, drogadição, penúria. A *vida nua* tema no qual o autor se dedica exaustivamente, é a vida exterminável daquele que é *matávele insacrificável*, assim, esse é o *homo sacer*. (AGAMBEN, 2010, p. 16)

Imagem 34: Operação da polícia na “Cracolândia”, maio de 2017. Foto: Daniel Arroyo, Ponte Jornalismo.



Fonte: <https://jornalggn.com.br/noticia/apos-fim-da-cracolandia-usuarios-se-espalham-pela-centro>

Imagem 35: Operação da polícia na “Cracolândia”, maio de 2017. Foto: Paulo Whitaker.



Fonte: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/05/31/Quais-os-pontos-de-press%C3%A3o-sobre-Doria-na-Prefeitura-de-S%C3%A3o-Paulo>

Imagem 36: Operação da polícia na “Cracolândia”, maio de 2017. Foto: Jales Valquer, FolhaPress.



Fonte: <https://www.jornalcruzeiro.com.br/materia/720133/policia-de-sp-realiza-operacao-na-cracolandia>

Imagem 37: Operação da polícia na “Cracolândia”, maio de 2017. Foto: Marlene Bergamo, FolhaPress.



Fonte: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/50633-policia-faz-operacao-na-cracolandia-em-sp#foto-687793>

Imagem 38: Operação da polícia na “Cracolândia”, maio de 2017. Foto: Sato do Brasil, Jornalistas Livres.



Fonte: https://jornalistaslivres.org/img_20170521_145733/

Tais imagens advindas da mídia, que banalizam a violência, evidenciam a dimensão da ação do GOE (Grupo de Operações Especiais) para expulsar corpos vulneráveis na região da Luz. Os caminhos (decadentes) da democracia moderna tangem uma progressiva convergência com os estados totalitários nas atuais sociedades “pós-democráticas espetaculares”. Sendo assim, enquanto não forem resolvidas, ou pelo menos enxergadas, as implicações que isso carrega, nazismo e fascismo se mantêm funestamente atuais (AGAMBEN, 2010, p.17).

Diante disso cabe salientar, em contraponto, que as imagens de Fernando Piola e Tuca Vieira são *inoperantes*, num sentido que são imagens contra-hegemônicas, apontam para uma percepção crítica dos temas que carregam. A noção de *inoperosidade* é introduzida por Agamben que assim explica: “Inoperosidade não significa inércia, mas *katargesis* – isto é, uma operação na qual o *como* substitui integralmente o *que*, na qual a vida sem forma e as formas sem vida coincidem em uma *forma de vida*.” (AGAMBEN, 2013, p. 103)

Por mais complexa que possa ser a noção trazida pelo autor, empregar esse conceito para este estudo significa trabalhar a dimensão de uma forma de lidar e de tratar essas imagens, ainda que as palavras possam ser insuficientes para abarcar o que vemos, minha intenção é pensar a potência do que é sobrevivente⁴¹ mesmo em meio ao esmagador apagamento a que estas construções foram fadadas:

⁴¹A partir do estudo acerca do que o historiador da arte alemão, Aby Warburg, nomeou como *Nachleben* (vida póstuma ou sobrevivência) das imagens, Agamben destaca: “A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado,

Imagem 39: Tuca Vieira, fotografia da série *Cracolândia*, 2012.



Fonte: <http://www.tucavieira.com.br/Cracolandia>

A imagem indesejada da cidade se coloca diante de nós com as fotografias da *Cracolândia*, de Tuca Vieira. As tipografias fixam o lampejo da presença humana, é possível reconhecer frases à esquerda do indispensável: “Welcome city crako” e “caximbo cheio”. As janelas cegas logo acima, vedadas por tijolos exibem um pouco da cegueira generalizada que toma conta da cidade que não vemos, muitas vezes prefere-se não ver a fatalidade desse território arruinado pelo descuido, pela indiferença e embebido de histórias em uma arquitetura que insistentemente fica ali, e seguem estilo dos casarios do início do século XX. Por um lado, a cegueira da janela que não nos permite ver o que há no interior da construção, na tentativa de nos privar o olhar. Em contrapartida, abaixo, à direita na imagem, dois portais escuros estão abertos ao nosso olhar, não sabemos o que há do lado de dentro, mas alguns resquícios de escombros saem de um deles, indiciando que algo foi destruído em seu interior.

mas requer uma operação cuja realização é tarefa do sujeito histórico (assim como se pode dizer que a descoberta da permanência das imagens retinianas exige o cinema, que saberá transformá-las em movimento). Por meio dessa operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível”. In: AGAMBEN, G. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012, pp. 36-37.

Em um estudo anterior, monográfico, me envolvi com algumas imagens que tratavam do abandono e do apagamento de certos espaços e/ou construções da cidade, como é o caso do trabalho da artista Rochelle Costi, especificamente sua série de fotografias intitulada *Casa cega* (2002-2003).

Imagem 40: Rochelle Costi, Imagem da série *Casa cega*, 2002-2003



Fonte: <http://rochellecosti.com/Casa-cega-Blind-house-Casa-ciega-2002-2003>

A artista registra a configuração de uma casa anulada sem janela ou porta, mas que as marcas que indiciam sua presença vívida ficam como cicatriz. O traçado arquitetônico da casa se torna persistente, mas ela é o que tende a ser apagado nas megalópoles, diante das estratégias das cidades globais, verticalizadas. Sobre essas questões, a historiadora Cristina Meneguello nos traz um apontamento:

As demolições trazem cicatrizes urbanas, e pontuam as nossas cidades. São os terrenos baldios, as casas que vemos aos poucos serem destruídas até desaparecerem, (...). O esquecimento ocorre aos poucos. Uma vez desaparecida a ruína, com dificuldade o transeunte se lembra do aspecto da edificação que um dia ali se encontrava. (MENEGUELLO, 2014, p. 59)

Em diferentes contextos, mas semelhantes em relação a uma ideia de cidade, as fotografias de Tuca Vieira e Rochelle Costi se aproximam enquanto marcas/cicatrizes de

lugares que foram apagados, e como uma crítica frente ao atual modo de configuração dos espaços na cidade contemporânea, uma reflexão sobre o que deve ser lembrado e o que é esquecido.

Em relação à referida imagem de Tuca Vieira, a cegueira de quem se coloca mediante essa construção produz questionamentos sobre por exemplo a ação humana de diversas formas nesse local, seja de quem vedou as janelas, possivelmente as forças da gestão pública, ou de quem ateou fogo e deixou marcas de fuligem na parte superior direita da fachada, ou ainda de quem gestualmente escreveu as frases já citadas, destaco uma palavra que sobressai em vermelho abaixo das letras em preto: “Viva”. E se pensássemos que a imagem para além do meio exterior, das especulações midiáticas sobre esse local, carrega uma potência de vida? Que ao nos colocar nessa posição crítica damos outro olhar possível, uma forma-de-vida a qual Agamben afirma carregada por uma potência inoperante:

O que denominamos forma-de-vida não é definido pela relação com uma práxis (*energeia*) nem com uma obra (*ergon*), mas por uma potência (*dynamis*) e por uma inoperosidade. Um ser vivo que busque definir-se e dar-se forma pela própria operação está, de fato, condenado a permutar incessantemente a própria vida com a própria operação, e vice-versa. Por sua vez, só ocorre forma-de-vida onde ocorre contemplação de uma potência. É claro que só pode ocorrer contemplação de uma potência em uma obra; mas na contemplação, a obra é desativada e tornada inoperosa e, dessa maneira, é restituída à possibilidade, aberta a um novo uso possível. (AGAMBEN, 2017, pp. 276-277)

No caso, a obra fotográfica expõe a potência da imagem que se abre para uma possibilidade do olhar sobre a cidade. A partir do que o autor coloca, é cabível pensá-las na chave de uma inversão aos discursos hegemônicos, assim, há uma potência de vida, mesmo que a figura humana esteja ausente e há paradoxalmente uma potência de destruição colocada por meio de seu percurso histórico até a situação atual de uma arquitetura em processo de desaparecimento, em ruínas. E, não destruída por completo porque houve um reconhecimento de sua importância pelos órgãos de patrimônio.

O imóvel em questão carrega consigo a marca do tempo que o carcomeu, abrigou o Hotel Rio Jordão, a partir da década de 70. Localizado na alameda Dino Bueno⁴² concernente

⁴²Alameda Dino Bueno. Distrito de Santa Cecília, São Paulo. “O Dr. Antonio Dino da Costa Bueno nasceu em Pindamonhangaba, em 15 de dezembro de 1854. Fez os cursos preparatórios no Rio de Janeiro e matriculou-se na Faculdade de Direito de São Paulo em 1869. Recebeu o grau de bacharel em 1873, logo após a formatura, em 1876, foi nomeado promotor público da comarca de São Paulo e, em 1877, ocupou o cargo de juiz substituto da Primeira Vara. Em 1882 obteve, em concurso, o lugar de professor substituto da Faculdade, dedicando-se ao magistério. Por decreto de 06 de setembro de 1890 foi nomeado lente catedrático. Em 1896 foi Secretário do Interior em São Paulo, na presidência Campos Sales. Dessa data em diante ocupou vários cargos de eleição. Em 1908 foi nomeado diretor da Faculdade de Direito, aposentando-se em 1912. Na qualidade de presidente do Senado ocupou a presidência do Estado, vaga como falecimento de Carlos de Campos, de 27 de abril de 1927 a 14 de julho desse mesmo ano. Faleceu em São Paulo em 27 de fevereiro de 1931. ” Disponível em: <http://www.dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/ListaLogradouro.aspx>. Acesso em: 24 mai 2017.

ao planejado bairro dos Campos Elíseos⁴³ (uma alusão ao *Champs-Élysées* francês), compunha um dos casarões pertencente à elite que começou a povoar a região na época cafeeira. Assim, é importante salientar a observação da autora Raquel Rolnik (2017, p.22): “A grande transformação que ocorreu na cidade do café foi sem dúvida, a configuração de uma segregação espacial mais clara: territórios específicos separados para cada atividade e cada grupo social. ”. Segregação esta que comportava bairros proletários e terrenos loteados para burgueses a partir da segunda metade do século XIX. O centro da cidade foi pensado, planejado para as elites afirmando uma separação social e espacial para desde então perdurar diferenças.

Há controvérsias sobre o período certo de surgimento do hotel na paisagem paulistana, pois, segundo texto da pesquisadora Carol Pires sobre a ação da prefeitura na região, suscitando um olhar a partir do imóvel da alameda Dino Bueno nº 118, ela destaca que a construção aparece como registrada em 1939 na Prefeitura. Porém, para o arquiteto Carlos Faggin da Universidade de São Paulo ele possivelmente era uma casa de renda, para ser alugada, de um período entre 1910 e 1920 próprio de um estilo eclético em um misto de neoclássico com tendências locais. (PIRES, 2012, sem paginação).

O Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (o CONDEPHAAT) assinalou alguns imóveis no bairro que seriam tombados⁴⁴, inclusive o edifício do antigo Hotel Rio Jordão. Percebe-se que houve uma preocupação em manter alguns imóveis históricos, pois carregam uma importância simbólica, uma ideia de cidade. Principalmente, se pensarmos que essa região abarcava uma movimentação efervescente de pessoas por conta da principal rodoviária de São Paulo, o terminal Rodoviário da Luz que funcionou de 1961 a 1982 na região.

Imagem 41: Antigo hotel Rio Jordão, na Alameda Dino Bueno, 1986. Foto: José Nascimento/FolhaPress.

⁴³O Alemão Victor Nothmann e o suíço Frederico Glette foram os principais idealizadores do bairro dos Campos Eliseos: “Victor Nothmann foi um dos muitos alemães que, radicado entre nós, prestaram excelentes serviços ao progresso de São Paulo. Nothmann e Frederico Glette ao lado de outros empreendedores transformaram o antigo Campo Redondo no atual bairro dos Campos Elíseos; Frederico Glette foi um grande proprietário de terras em São Paulo. As Alamedas Bambús, Andradas, Triunfo e a rua Helvetia, foram abertas em seus terrenos, vendidos durante os anos de 1882 a 1890. Foi quem construiu o prédio que antigamente era ocupado pelo "Grande Hotel", um dos melhores e mais luxuosos da época. Frederico Glette faleceu no Rio de Janeiro em 30 de dezembro de 1886.” Disponível em: <http://www.dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/ListaLogradouro.aspx>. Acesso em: 24 mai 2017.

⁴⁴ Vide: PIRES, Carol. “Buraco, 118 - Além da fachada, não sobrou pedra (de construção) sobre pedra (de crack) no sobrado da Cracolândia que tem 100 anos de história para contar”. In: *Revista Piauí*. Edição 65 questões urbanas. São Paulo, fev. de 2012. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-65/questoes-urbanas/buraco-118>. Acesso em: 23 jan. de 2015.



Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/06/1890083-antiga-cracolandia-foi-bairro-de-elite-com-novo-projeto-tem-futuro-incerto.shtml>

Da drástica transformação de bairro planejado para as elites à região tomada pelo consumo de crack, a densa trama histórica dos Campos Elíseos abarca um projeto triunfalista que não deu certo. Estar diante das fotografias de Tuca Vieira é colocar-se em um espaço de encontro com a alteridade. A configuração dessa paisagem é colocada em questão por meio das imagens, uma arquitetura que carrega vestígios que acabam por desencadear o aparecimento do outro. A autora Rosalyn Deutsche ressalta que: “O espaço de aparição – a esfera pública – aparece então quando grupos sociais declaram o direito de aparecer” (DEUTSCHE, 2009, p. 176). Se a esfera pública é o espaço da aparição, então as imagens da Cracolândia de Tuca Vieira permeiam um duplo movimento no qual aqueles que são invisibilizados, se tornam então visíveis, e a recepção dessas imagens envolve uma capacidade de enxergar a vida urbana de uma maneira mais profunda. Ainda em torno do texto da autora que declara:

Ser público é estar exposto à alteridade. Consequentemente, artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer sua aparição” e, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela. (DEUTSCHE, 2009, p. 176)

A visão da autora sobre o espaço público envolve um entendimento, uma postura de se colocar no lugar do outro, estar diante da alteridade. Assim, os trabalhos artísticos que se propõem a essa perspectiva, abalam nosso campo visual. O outro que aparece nas imagens da *Cracolândia* é frágil, invisibilizado no sentido de uma presença física, mas visível a partir de vestígios. O direito à aparição aqui é subjetivo, é no gesto do fotógrafo em captar esses

ambientes que o outro irrompe a partir do nosso encontro com o que há de mais tênue nessas imagens.

Imagem 42: Tuca Vieira, fotografia da série *Cracolândia*, 2012.



Fonte: <http://www.tucavieira.com.br/Cracolandia>

Na imagem, o que ficou do antigo Hotel Rio Jordão, aparece tencionado de maneira dramática sob o céu acinzentado e, aqui, as entranhas do urbano, percebidas em um espaço interno do antigo hotel. Se antes estávamos frente às janelas, em um movimento de 180 graus nos deslocamos para o lado de dentro das janelas cegas, o que havia lá dentro fora extirpado, destruído, maquiado. Pois, o asfalto que cobre o chão cumpre esse papel e nos distancia da construção, demonstrando o processo de higienização, apagamento e quase destruição por completo da edificação. O que fica é como uma casca, apenas fachada cravada no território. Casca como um elemento orgânico, arraigado na paisagem, assim essa arquitetura sobrevive, exprime seu aspecto antes velado.

Imagem 43: Tuca Vieira, detalhe de fotografia da série *Cracolândia*, 2012.



Fonte: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/buraco-118/>

Em um detalhe da fotografia, destaco mais uma vez a relação com marcas, com grafias que parecem incessantemente proferir algo, ou expor uma relação com a linguagem no silêncio profundo do esvaziamento levado a efeito no local. “Amor” é a palavra escrita em letra maiúscula em um resquício de azulejo à direita, e onde um azul vivo ali pintado, acima da palavra, habita como parte do propósito poético. Talvez, a última marca possível (e acidentalmente?) deixada como rastro de afetividade dentro do que foi um lar para aquelas pessoas envolvidas pelo estereótipo do *crack*. A imagem carrega um contraste entre a base, o asfalto em um estado bruto, e a organicidade da arquitetura em ruína junto a seus elementos que denotam a ação de quem habitou e caminhou pelo espaço da palavra, deixando-a como um ileso tiro, um extremo contrário de significação em relação à disparatada violência exercida. A manifestação verbal enuncia aproximação, ligação afetiva, esmero pelo outro, a imagem nos coloca diante de uma realidade propensa aos discursos dos direitos: direito à cidade, direito de moradia, direito humano de viver. Atento-me, pois, ao que o autor Andreas Huyssen destaca como próprio do discurso dos direitos humanos e culturais: o fato de apoiarem-se em “exemplos concretos de violações dos direitos interpretados no contexto de situações sistêmicas” (HUYSEN, 2014, p. 205). Nesse sentido, as imagens da *Cracolândia*, de suas arquiteturas devastadas, possuem um comprometimento com o real que é traçado entre caminhos que dizem respeito a perda dos direitos sobre o território.

CAPÍTULO 3 – O Entrelaçado: Memória e Esquecimento

3.1. Contra o esquecimento: O antimonumento

*Uma árvore, a rua de ontem, um hábito, um itinerário:
isso permanece como o fragmento da experiência que resiste.*⁴⁵

Beatriz Sarlo

Imagem44: Fernando Piola, julho de 2013. Muda que faz parte de um plantio feito em 2010 pelo artista, no qual vinte mudas de *Eyphorbia cotinifolia* foram plantadas na praça General Osório, em São Paulo, e somente uma resistiu.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2005-14-Projeto-Praca-Vermelha>

No contexto do *Projeto Praça Vermelha*, de Fernando Piola, o registro fotográfico acima diz respeito a uma muda de folhagem que resistiu dentre aquelas que foram plantadas como um primeiro experimento vindo de seu envolvimento com a residência artística no ateliê Amarelo, como vimos na primeira parte deste texto. Em 2007, as autoridades do DEPAV (Departamento de Parques e Áreas Verdes da Subprefeitura Sé) não aprovaram o projeto para

⁴⁵SARLO, Beatriz. “Versões da cidade”. In: *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, p.142.

a praça General Osório que, dentre as justificativas de veto, uma das razões inclui a consideração da praça ser muito vermelha⁴⁶.

Diante da recusa legal de implantação do projeto na praça em frente ao edifício do Memorial da Resistência, o artista leva a cabo uma pesquisa acerca de outra instituição que tivesse vínculo com a memória traumática, do passado da ditadura civil-militar. Ainda existente na configuração de uma delegacia – a 36ª Delegacia de Polícia de São Paulo⁴⁷ – o lugar escolhido foi o outro órgão repressivo da cidade de São Paulo dos anos de ditadura, o prédio do antigo DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna) na rua Tutoia. Assim o *Projeto Praça Vermelha* se desdobrou em *Operação Tutoia*, curiosamente, o prédio da 36ª Delegacia tem um jardim ao seu redor. A fim de realizar sua intervenção paisagística, Piola percebeu que uma outra estratégia seria necessária para obter autorização para o cumprimento de sua operação. Então, ele simplesmente se apresentou como um cidadão que gostaria de adotar o jardim, assim não houve empecilhos e o delegado responsável aprovou a proposta, deixando que ele cuidasse do espaço.

Tendo iniciado a *Operação* em agosto de 2007, o artista realizou alguns registros fotográficos do local antes da inserção da folhagem vermelha:

⁴⁶Essa afirmação está no catálogo: PIOLA, FERNANDO. *10 exercícios de aproximação/representação de SP* /artista residente Fernando Piola; textos Fernando Piola e Ana Cândida de Avelar; apresentação Ivo Mesquita e Kátia Felipini Neves. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013, p.17.

⁴⁷ “O 36º Departamento de Polícia Militar, na rua Tutoia, se encontra hoje instalado no famoso prédio onde, em outubro 1975, foi encontrado, morto, o jornalista Wladimir Herzog. Vlado, como era chamado, supostamente teria se suicidado em uma das celas do prédio que, naquela época, abrigava o temido DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna), órgão considerado bem sucedido enquanto instância de repressão, de tortura e de assassinatos. ” MACIEL, Fábio D’Almeida Lima Maciel. “Do desenvolvimento: Operação Tutoia”. In: PIOLA (Org.). *Projeto Praça Vermelha/Operação Tutoia*. São Paulo: Edição do autor, 2008.

Imagem 45: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, 2007/12. Canteiro da fachada lateral do 36º DP da rua Tutoia, agosto de 2007.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>

Imagem 46: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, 2007/12. Canteiro da fachada do 36º DP da rua Tutoia, agosto de 2007.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>

Piola afirma em uma conversa realizada para este estudo que seu objeto é a intervenção no jardim e a fotografia se insere como um registro do processo⁴⁸. Tal registro fotográfico constitui parte da poética do artista que se lança nos discursos de uma memória de resistência, ligados ao passado dos crimes da ditadura. O trabalho apresenta uma fotografia narrativa e de registro que documenta a ação e se configura como um relato. Cabe salientar algumas referências artísticas descritas por Piola na publicação da exposição “10 ejercicios de aproximación/representación de sp”, tratam-se dos artistas Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, Espanha, 1937), Paulo Bruscky (Recife, PE, 1949) e 3NÓS3 coletivo formado por Hudinilson Junior (São Paulo, SP, 1957 - São Paulo, SP, 2013), Mario Ramiro (Taubaté, SP, 1957) e Rafael França (Porto Alegre, RS, 1957 – Chicago, EUA, 1991)⁴⁹. O artista traz em sua perspectiva essas referências que de diferentes formas levaram a efeito pesquisas sobre o espaço da cidade de maneira ativa, ele explica:

Dedicados a refletir sobre suas cidades, esses artistas realizaram ações em seus espaços públicos e as registraram de diferentes modos tornando-as inteligíveis, problematizadas e mais uma vez públicas. Alguns de seus exercícios/obras (...) são inspiradores para refletirmos de forma crítica e poética sobre nossas cidades, sobre o papel do artista e consequentemente suas estratégias de ação e documentação. (PIOLA, 2013, p. 7)

Uma das preocupações de Fernando Piola é tornar o seu trabalho inteligível para o observador, e isso já aparece como uma das primeiras colocações em relação às suas referências, como se nota no excerto. A articulação de imagens e de textos que compõem a apresentação de seus projetos que envolvem ação, registro, documentação é algo realizado pelo artista de maneira minuciosa. Na questão de como tornar claro o material coletado da intervenção artística *Operação Tutoia*, Piola comenta: “Só o documento imagem não dá conta de mostrar o que eu fiz”⁵⁰. Pois, para ele, o documento textual é um aliado junto as imagens, deste modo as imagens de seu trabalho são acompanhadas de pequenos textos, são palavras-chave que compõem um conjunto do trabalho artístico. Esses verbetes explicativos, muitas vezes incitam ideias e introduzem temas para uma percepção mais aguçada, segue, uma imagem que exemplifica a exposição do trabalho:

⁴⁸ Conversa com Fernando Piola em 30 de novembro de 2017.

⁴⁹ Os trabalhos dos artistas citados, por Piola, são respectivamente: *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba* (1974), *Arte/Pare* (1973) e *Ensacamento* (1979).

⁵⁰ Conversa com Fernando Piola em 30 de novembro de 2017.

Imagem 47: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, 2007/12. Vinil e impressão sobre papel algodão 165 x 352 cm.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>

O artista deseja contar uma história por meio das imagens e por meio de breves verbetes que também constituem o trabalho, ele revela que “esse dossiê que conjuga imagem e texto é um glossário”⁵¹. Para ele, é importante contar essa história por meio da indexação da informação e também por meio da apropriação de informações que constituem os verbetes explicativos. *Operação*, por exemplo, é uma palavra incorporada de um dicionário⁵² e que integra um dos elementos que compõem a apresentação do trabalho para o público, dessa maneira: “2.4 **Operação:** 2.4.1 Complexo de meios que se combinam para a obtenção de certo resultado. 2.4.2 Execução de medidas consideradas necessárias para a consecução de um objetivo financeiro, político, militar etc. 2.4.3 Manobra ou combate militar.” (PIOLA, 2013, p. 21).

Tal palavra contém uma conotação múltipla, pois podemos a partir dela entender a cidade como corpo social, pois é também uma palavra advinda dos discursos da medicina, remete a um entendimento da cidade como um campo cirúrgico. Nesse sentido, o discurso militar encontra o discurso da medicina, e o fato do artista definir seu trabalho como uma intervenção paisagística também nos faz convergir para essa ideia de corpo. Intervir, assim como a palavra anterior carrega certa intensidade, se liga a uma necessidade de agir, no âmbito da ação imediata. Os casos de violência estatal que atualmente ocorrem no corpo social da cidade de São Paulo, como vimos no capítulo anterior, carregam em seus discursos

⁵¹ Conversa com Fernando Piola em 30 de novembro de 2017.

⁵² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio – O Dicionário da Língua Portuguesa – Século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

as duas palavras que indicam ora o restabelecimento da ordem, ora a atuação para que algo seja interrompido ou invalidado.

Na prática de Piola, por mais que a palavra possa carregar ironia, ela também traz o sentido de realização de um ato performativo do artista que por meio da apropriação da força simbólica da cor da planta fará emergir de maneira poética marcas de um passado traumático, uma espécie de retratação do sofrimento, ali cravada e circunscrita no ex-aparelho repressivo da ditadura. O deslocamento territorial não diminui a conotação de ambos os trabalhos (*Projeto Praça Vermelha* e *Operação Tutoia*) porque na verdade um é o desenvolvimento do outro. Para o artista:

“(…) o caráter processual do *Projeto Praça Vermelha / Operação Tutoia*, assim como da história, se replica e torna-se visível no desenvolvimento dos próprios jardins.

A natureza simbólica da cor ou da planta é tão importante quanto seu valor estético. Tais dimensões se articulam nestes jardins monocromáticos que causam estranheza, e assim são capazes de desencadear um complexo jogo de ideias” (PIOLA, 2008, p.18)

O desenvolvimento, a implantação de fato do jardim então se deu ao redor da delegacia da rua Tutoia. Aos poucos, ele foi ganhando algumas plantas vermelhas, até que se tornou completamente vermelho. Com a evidência da paisagem monocromática, o jardim assume um intuito, um propósito estético que não foi aceito pela administração da delegacia pois esta retirou as plantas vermelhas quase por inteiro. Motivo para isto foi o estranhamento que causaram ao órgão policial. Algumas plantas resistiram, as de raízes mais fortes.

No que se refere à importância de um uso mais educacional, patrimonial e crítico desse ex-aparato repressivo da Tutoia, foi iniciado em 2012 um processo de tombamento que fora dirigido ao CONDEPE (Conselho Estadual de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana) e contou com o apoio de entidades como o Grupo Tortura Nunca Mais (São Paulo), o Fórum dos Ex-Presos e Perseguidos Políticos do Estado de São Paulo, a Comissão de Familiares de Presos Políticos, Mortos e Desaparecidos e o Núcleo de Preservação e Memória. No ano de 2014 a relatoria final do processo recomendou o tombamento, Cristina Meneguello relatora do processo de abertura destaca que:

O edifício, contudo, não possui absolutamente nenhuma relevância arquitetônica, tendo ainda sido descaracterizado pela remoção das antigas celas e pelo seu uso atual como Delegacia de Polícia. Nessa situação, um lugar histórico é definido pelo vazio e pela aniquilação, o que implica lidar com uma memória difícil dentro dos esforços democráticos de nosso país. O Núcleo de Preservação da Memória Política, um dos signatários do apoio ao pedido de abertura de estudo de tombamento, é o membro institucional brasileiro da Coalizão Internacional de Museus de Consciência em Lugares Históricos, o que corrobora para a dimensão de preservar, às futuras gerações, os locais de rememoração e conscientização (MENEGUELLO, 2014, p. 57)

Os esforços para a transformação do prédio em um local de memória ainda não foram concretizados no atual momento em que escrevo essa dissertação. Vale destacar que o tombamento se deu pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo) e a conselheira Silvana Rubino salientou que “o prédio cinza da rua Tutoia” deveria ser inscrito no Livro de Tombo Histórico, e que por estar eivado de lembranças funestas e por ser “suporte de memórias difíceis, não devemos dele prescindir” (RUBINO apud: MENEGUELLO, 2014, p. 57). Recorre-se à valorização desse edifício em seu aspecto material, pois se efetivada sua manutenção para outros usos previsto no processo de tombamento, memórias que ali irão emergir, nos conduzirá para um debate acerca de uma reparação, por meio do edifício, de sua materialidade, como cicatriz que ali ficou de um passado criminoso e ditatorial.

Imagem 48: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, dezembro 2007.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>

Imagem 49: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, maio 2008.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>

Imagem 50: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, dezembro 2008.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>

Imagem 51: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, dezembro 2008.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>

Imagem 52: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, dezembro 2008.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>

Imagem 53: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, dezembro 2008.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>

Sobre a questão da cor para a especificidade dos trabalhos de Piola, bem como a importância do espaço da cidade como território de realização, o artista explica:

Este trabalho encontra na cor da vegetação e espaço da cidade potentes elementos. Valem-se da natureza da praça como espaço público e do paisagismo para se apresentarem na cidade de forma orgânica e assim questionam seu espaço e sua história. A pesquisa também tem a ambiguidade como uma estratégia cara que se realiza em seus títulos e no uso simbólico da cor. O vermelho se refere ora à reflexão de aspectos históricos negligenciados ora à violência que ainda hoje opera em diferentes dimensões. Assim, pretende-se remontar ao passado e ao mesmo tempo refletir o presente. Esta cor funciona como símbolo dos movimentos de esquerda e libertários antagônicos ao regime ditatorial brasileiro. Atualizada, a mesma cor remete à presente violência: tanto da marginalidade dos que vivem na região da Luz como da *gentrificação* proposta pelo Estado como solução higienizadora. O mesmo ocorre na Operação Tutoia por ser realizada em uma instituição atuante veiculada ao aparato repressivo e violento do Estado. (PIOLA, 2008, p.18)

O desencadear de uma narrativa histórica, preocupada com um passado oprimido está presente na proposta artística de Piola. As intersecções do território, de sua atual história de violência são destacadas por ele e assim reforçam o argumento acerca dos resquícios da ditadura no tempo presente. Agora, a memória do trauma dos crimes da ditadura se materializa em uma existência simbólica, ainda que efêmera, com a realização da intervenção no jardim da citada delegacia. Ao falar da violência atual, é preciso falar da questão da droga, e levando em consideração o território que estamos abordamos e que inicialmente era o local onde o artista pensou em criar uma praça vermelha como marca de rememoração.

A droga mostra o fracasso do Estado que não possui uma política pública eficiente, não podemos desconsiderar que nossa sociedade marcada pela ideologia do mercado, é uma sociedade onde as drogas encontram meios profundos de permanência. Portanto, aqui se destaca o Estado falho, no qual as políticas públicas não dão conta do problema da violência em várias dimensões. Dentre os pequenos passos do poder público na região da Luz que tratam da questão da droga, principalmente o crack, um programa criado em 2014 pela prefeitura de Fernando Haddad, chamado “De braços abertos”⁵³ tinha como princípio a redução de danos. Ou seja, a pessoa reduziria aos poucos o consumo do crack, e seria amparada com um local para morar, alimentação, emprego e cuidados de saúde. Quando da troca de gestão, inclusive é a atual, houve um desmonte desse programa e é nebuloso o entendimento de uma política

⁵³“Criado no início de 2014, o programa da Prefeitura de São Paulo já atendeu em torno de 800 pessoas que moravam nas ruas e faziam uso abusivo de crack. Inspirado em experiências bem-sucedidas nos Estados Unidos e Canadá, o pilar conceitual e prático do programa é a introdução de uma política de redução de danos na área conhecida como *cracolândia*, no centro da cidade.

Ao contrário de outras tentativas feitas por governos anteriores na região, com ações baseadas na repressão e na internação forçada, a política de redução de danos propõe tratar o usuário em meio aberto, inserindo-o na sociedade por meio da atenção integral dos usuários de substâncias psicoativas, oferecendo moradia, alimentação, trabalho e cuidado de saúde. Por não exigir dos beneficiários o fim do uso de drogas, o programa é incompreendido por parte da população e por quase todos os candidatos a prefeito de São Paulo. ” Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2016/09/programa-de-bracos-abertos-tem-resultados-positivos-e-reconhecimento-internacional-7968.html>. Acesso em: 11 fev. 2018.

efetiva para a população em questão. Um outro programa nomeado “Redenção”⁵⁴ foi implementado com a finalidade de realizar atendimentos e encaminhamentos para clínicas de reabilitação.

A autora Teresa Caldeira, interessada nas questões da cultura urbana e dos espaços de segregação, salienta que: “El incremento de la violencia urbana es uno de los problemas más inextricables del Brasil contemporáneo y uno de los desafíos más significativos para la efectiva democratización de la sociedade brasileña.” (CALDEIRA, 2010, p. 9)⁵⁵. Coloca-se aqui a questão de um problema social que atinge a todos em um contexto atual. A cidade nos dota do viver testemunhando violências e perdas constantes de direitos. Condicionados a um modo de viver, mais fragilizados e mais vulneráveis nas condições de vida cotidiana, testemunhamos a uma cidade que nos agride, por sua voracidade, dia após dia.

No que se refere às estratégias da arte devo considerar que a arte participativa dos anos 60 e 70 – Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Lygia Pape – é tida pelos artistas contemporâneos como uma “uma espécie de cena arquetípica de origem”. Essa produção, que permaneceu nas sombras durante algumas décadas, mas que hoje é objeto de insistentes releituras, é um núcleo de referência das práticas artísticas atuais no Brasil” (MELENDI, 2017, p. 58). Para a professora Maria Angélica Melendi tornar a visitar os escritos dos artistas dos anos de ditadura civil-militar, considerando as propostas de artistas atuantes, é um modo de manifestar o que fora reprimido, ocultado ou até mesmo riscado da história oficial.

Podemos entender as proposições artísticas da arte contemporânea que promovem uma reflexão sobre as dimensões da violência, como parte de um processo histórico que frente às forças da globalização neoliberal, em países latino-americanos, criam maneiras de se opor, sejam por meio da intervenção ou da resistência. A ação direta no espaço urbano se relaciona com propostas que integram uma postura da arte como modo de vida, permeada pela

⁵⁴ Dentre as “ações programáticas” descritas no site da atual gestão do prefeito João Doria Jr., constam: “Capacitar equipes de abordagem; Disponibilizar novas vagas para desintoxicação; Instalar posto avançado do CAPS AD no território; Disponibilizar novos leitos de internação (470 até julho); Reclassificar o CAPS da Sé (II para III); Realizar a transição dos usuários dos hotéis do Programa DBA para a nova dinâmica de atendimento.” Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/saude/programas/index.php?p=239138>. Acesso em: 11 fev. 2018.

⁵⁵ “O aumento da violência urbana é um dos problemas mais intrincados do Brasil contemporâneo e um dos desafios mais significativos para a democratização efetiva da sociedade brasileira.” (Tradução nossa). In: CALDEIRA, Teresa. *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010, p. 9. A autora é professora titular do Departamento de Planejamento Urbano e Regional da Universidade da Califórnia, em Berkeley. Foi pesquisadora do CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) e professora da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP, São Paulo.

sensibilidade em relação às questões do mundo, corroborando para o alargamento de seus limites.

A *Operação Tutoia* ativa uma visão contestatária, o destoante jardim monocromático para uma delegacia de polícia se configurou como espaço do devir, de uma memória que se quer ativa e incorporada no social. A execução do jardim marca um ato pela consciência de uma história outrora não reconhecida em nenhum monumento público da cidade de São Paulo, ou seja, um monumento pela resistência. Mas aqui mora uma inquietação, diz respeito a uma discussão que se faz pertinente, trata-se do *antimonumento*, por sua efemeridade e aspecto de luta pela resistência., vale destacar o excerto que salienta que os jardins:

Possuem por objetivo introduzir espaços orgânicos monocromáticos politicamente ativados (o caráter efêmero impede-os de serem vistos como monumentos). O dado visual pretende despertar o passante por meio de um efeito cromático significativo (...). Como narra o próprio artista em *Operação Tutoia*, ao transformar-se em agente público para levar a cabo seu objetivo, a ação é bem sucedida – decorrido pouco tempo, o jardim sofre uma poda. (AVELAR in Piola, 2013, p. 59)

Mais que isso, o caráter efêmero é antimonumento. O jardim não sofre simplesmente uma poda em um sentido de que foram aparados galhos das plantas que ali existiam para que crescessem e desenvolvessem rigidez. O sentido de poda aqui é de um ato de arrancar quase por completo especificamente as plantas de cor vermelha, inseridas por Piola. Dessa maneira, *podar* assume um sentido da não permissão que essas plantas vivessem ali, ou seja, de exclusão, destruição do que poderia despertar, por meio do aspecto monocromático, um conceito para esse jardim. Na imagem abaixo, de outubro de 2011 é possível perceber a descaracterização. As plantas que foram mantidas são aquelas que não eram rasteiras, as mais altas, de maior resistência.

Imagem 54: Fernando Piola, *Operação Tutoia*, outubro 2011.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>

O jardim entendido como antimonumento nega uma direção dos grandes feitos e/ou personagens heroicos comumente vistos nos monumentos públicos. Considerando o sentido antigo e singular: “Pode tratar-se de um monumento de arte ou de escrita, conforme o acontecimento a ser imortalizado tenha sido levado ao conhecimento do espectador com os meios simples de expressão das artes plásticas ou com auxílio de inscrições” (RIEGL, 2014, p. 31). Diante da colocação do historiador da arte Alois Riegl, diferentemente da ideia de monumento tido como uma expressão das artes, feita pela mão do homem, há oposições a essa ideia no trabalho de Piola que é uma proposta horizontal, efêmera, feita com matéria orgânica e também, além disso, usando a fotografia como uma narrativa, como imagem.

As fotografias de *Operação Tutoia* não são monumentais, a imagem não assume um caráter grandiloquente. Desse modo a fotografia não se encaixaria como cartão postal, ou seja, ela não é um componente de mercado, e também não é feita para vender nas galerias de arte como objeto artístico. Ela é algo da ordem do dia, não possui um apelo estético, recorre ao comunicacional, a uma função informativa. Ao realizar a intervenção e se ater a registros fotográficos do processo, Piola produz imagens que subvertem uma ordem naturalizada das coisas, pois seu jardim antimonumento caminha em um sentido de uma “arte informacional como *correção da realidade* no desvio da realidade construída pela mídia.” (ARAÚJO, 2012, p. 170). Nesse desvio do real midiático, a fotografia é o meio que atesta aqui a emergência dos acontecimentos, de uma memória que precisa ser discutida, ligada a um local que insiste em velar, deixar no esquecimento seu passado de crueldades, de crimes de lesa-humanidade.

Com a natureza que muitas vezes é o elemento destruidor de muitos monumentos do espaço público. O próprio Riegl destaca sobre o valor histórico de um monumento que “uma conservação eterna é absolutamente impossível, pois as forças da natureza são mais fortes e vencerão o engenho humano, sendo que o próprio homem, quando confrontado com a natureza como indivíduo, encontra por meio dela o seu desenlace.” (RIEGL, 2014, p. 61).

É em uma inversão dos valores de um monumento⁵⁶ tradicional que a discussão a respeito do antimonumento se faz necessária, pois ele é um trabalho que se move em um sentido de recuperar o invisibilizado, memórias que se tornaram embaçadas pelo tempo, fadadas a um processo de esquecimento. O professor e pesquisador Márcio Seligmann-Silva, expõe a questão

Foi depois da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo no contexto do processo do processo de memorialização de Auschwitz, que se desenvolveu uma estética do que se tornou conhecido como antimonumento, que, de certa maneira, funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre. Desse modo, o sentido heroico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos. (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 50)

A estética do antimonumento instaura um cuidado para as tratativas de memorialização ligadas à dor de guerras e genocídios. Posso compreender que na lembrança da violência ocorrida no antigo DOI-CODI, o ato empreendido por Fernando Piola elege meios que buscam atualizar e trazer uma discussão seriamente ocultada em nosso caso brasileiro, as violações dos direitos humanos, bem como a responsabilização de agentes do Estado por torturas e assassinatos do período. O antimonumento, tema de pesquisas da autora Maria Angélica Melendi, é segundo ela, uma estratégia da arte na era das catástrofes. Ela aborda a fotografia, sua fragilidade, como antimonumento: “o uso da fotografia já é um procedimento de rememoração e de protesto comum em todos os lugares onde há assassinatos ou massacres, na América Latina ou fora dela.” (MELENDI, 2017, p. 241). Em questão em seu estudo estavam as fotografias de desaparecidos políticos da ditadura, publicadas no jornal argentino *Página 12*. Essas fotos seriam, de acordo com Melendi, lápides de papel, tornam públicas imagens familiares que significam muitas vezes a tragédia inefável e junto a isso o esquecido e o cruel.

⁵⁶ “A palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, de onde “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos.” In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003, pp. 485-486.

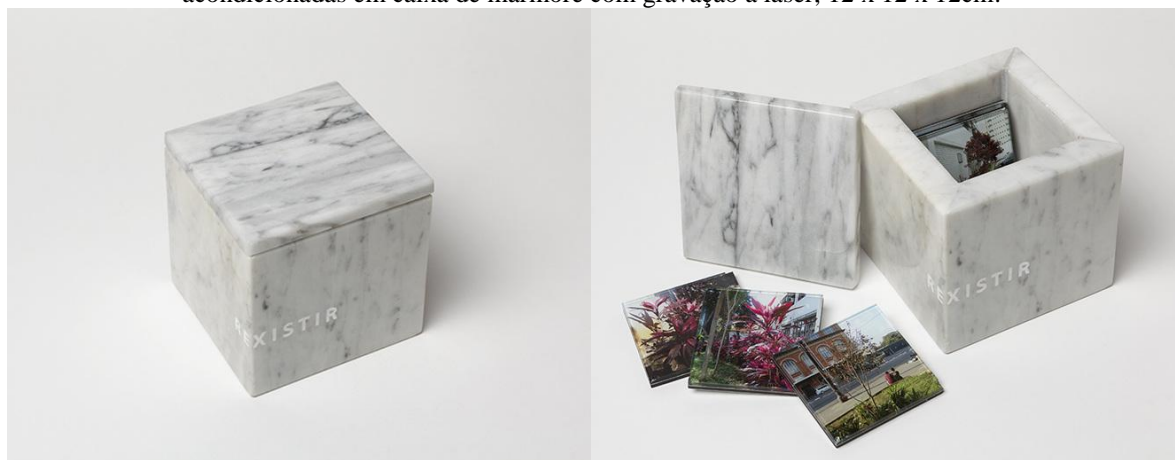
Diante das perspectivas dos autores, penso que o trabalho *Operação Tutoia* se coloca diante de nós como um antimonumento, se comprometendo então contra o esquecimento dos delitos praticados durante a ditadura, trazendo à tona memórias traumáticas, emergindo para a superfície uma proposta de discussão sobre o papel histórico desse lugar na cidade. O papel de uma arte da memória é abrangente, pertence ao curso de uma narrativa que não privilegia os domínios políticos, mas que se mostra responsável pela luta por verdade e justiça:

As manifestações de arte da memória no mundo vêm atualizando os fatos dolorosos que marcaram o século XX e ainda marcam o nosso século XXI, tais como o holocausto, os genocídios, as guerras, as perseguições étnicas, religiosas, e, particularmente no Brasil, têm buscado atualizar, não somente o Estado de exceção aqui instaurado pela ditadura militar, mas também a violência difusa que permeia nossa sociedade, praticada por agentes do Estado, em nome da lei, contra as comunidades pobres e as várias minorias indefesas. (MOLINA, 2015, p. 104)

Os registros fotográficos, a literatura produzida sobre a intervenção e as plantas que ainda resistem na 36ª delegacia são como rastros de uma ativação poética e política que teimam em não serem apagadas. O trabalho do artista se insere em um fluxo que trata do que foi passado e do que é presente, é coletivo e subjetivo simultaneamente, marca uma atitude que permite olharmos àquelas falhas históricas ligada aos eventos dolorosos da ditadura. E ainda gera incômodo sobre as atuais violências ocultadas pelos órgãos governamentais.

Como forma material de resguardar atribuindo-lhe um caráter documental físico, um outro, e último, desdobramento do *Projeto Praça Vermelha* e da *Operação Tutoia*, se transforma em um objeto, uma caixa, que encerra alguns registros fotográficos das folhagens vermelhas que resistiram em ambos os contextos:

Imagem 55: Fernando Piola, *Rexistir*, 2005/13. “Fotografias em cores sobre papel montadas em vidro e acondicionadas em caixa de mármore com gravação a laser, 12 x 12 x 12cm.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2005-13-Rexistir>

Essa caixa, como um pequeno arquivo, foi feita em mármore que nas palavras do artista é um:

Arquivo feito com mármore remanescente do processo de restauração da Estação Júlio Prestes e antigo DEOPS. Nesta caixa estão encerrados sete registros fotográficos das espécies que ainda resistem no contexto do Projeto Praça Vermelha e Operação Tutoia. A caixa de mármore guarda consigo o duplo de remeter tanto à imagem de uma urna incinerária quanto à austeridade própria de um monumento. (PIOLA, 2013, p. 43)

Uma urna incinerária onde se guarda restos mortais, aqui guarda os registros do que resistiu no contexto do *Projeto Praça Vermelha* e da *Operação Tutoia*. Há, um aspecto ligado ao campo dos afetos, à vontade de eternizar, por meio da fotografia, esse projeto para uma memória de resistência da ditadura. Por seu aspecto singelo, porém feito com o mármore austero comumente visto nos monumentos grandiosos do espaço urbano, um caráter paradoxal lhe é inerente. O jogo poético com as palavras, essa espécie de ressemantização em que o “reexistir” com “x” parece contemplar o “resistir” com a significação de conservar-se firme; não sucumbir, não ceder. E um re-existir de existir novamente. Estar vivo, durar, subsistir, persistir. As duas conotações cabem ao trabalho, porém aquela que está inscrita na caixa remete a um aspecto cíclico de existir, assim, remonta ao infinito, ao que não pode ser apagado facilmente. A caixa-arquivo do artista é, portanto, um constructo. E ele encontrou uma forma de materializar, dentro de uma proposta estética, a sua ação que entendia o envolvimento com o cotidiano e a não-passividade diante dos silêncios de nosso estado de exceção.

Percebe-se novamente a ligação das palavras com as imagens. Piola trabalha como documentalista no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), ele declara que seu trabalho nessa instituição influi de maneira significativa em seu trabalho como artista: “Eu acho que o meu trabalho no museu como documentalista me formou muito como artista plástico.”⁵⁷ A prática de manipular documentos, arquivos, imagens faz parte de seu dia a dia. O caráter arquivístico da caixa, *Rexistir*, parece conter uma marca afetiva de um cuidado próprio de seu trabalho na instituição museológica. O pequeno arquivo exerce uma função como se fosse possível reter o caráter efêmero das folhagens e da própria fotografia que é frágil em sua materialidade. O que fica é a imagem, protegida duas vezes, em placas de vidro e acondicionadas no mármore.

As imagens das folhagens, que resistiram, contidas na pequena caixa arquivo ficam em nosso tempo presente, como rastros dessa ação poética, como um esforço materializado

⁵⁷ Conversa com Fernando Piola em 30 de novembro de 2017.

daquilo que não pode ser esquecido, ou seja, a força simbólica do jardim, do que dele emerge enquanto memória coletiva.

Imagem 56: Fernando Piola, *Rexistir*, 2005/13. Imagens das folhagens vermelhas que resistiram.



Fonte: <http://fernandopiola.com/2005-13-Rexistir>

Sobre a questão do arquivo, no texto “A arqueologia do saber”, o filósofo Michel Foucault indica que “O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. Dá-se por fragmentos, regiões e níveis, melhor, sem dúvida, e com mais clareza na medida em que o tempo dele nos separa (...)”. (FOUCAULT, 2008, p. 148). Essa colocação do autor, com relação a um distanciamento temporal, entendo que diz respeito a uma posição crítica. Pois, o documento histórico quanto mais o tempo passa deverá ser revisado, pois não é definitivo.

O arquivo de Piola é um fragmento do que pode ser dito/entendido do evento histórico que ocorreu em um processo de 2005 a 2013, pois sintetiza, encerra por meio dos registros fotográficos e de uma única palavra, *Rexistir*, o que não se pode prescindir, a memória do trauma, em um contexto atual. Ainda sobre a questão do arquivo, Agamben evidencia: “Entre a memória obsessiva da tradição, que conhece apenas o já dito, e a demasiada desenvoltura do esquecimento, que se entrega unicamente ao nunca dito, o arquivo é o não-dito ou o dizível inscrito em cada dito, pelo fato de ter sido enunciado (...)”. (AGAMBEN, 2008, p. 145). O arquivo seria um intermediário entre memória e esquecimento, entre um já dito e um nunca dito, se instaura em possibilidades de dizer.

A caixa arquivo de Piola carrega os aspectos da memória e do esquecimento e também não deixa de ser um objeto de memóriacriticamente criado por meio de uma vasta pesquisa acerca de uma história ainda muito longe de ser resolvida e reparada em nosso contexto brasileiro. Uma questão é colocada pelo artista na conversa que me concedeu, diz respeito ao seu papel como artista e investigador que dessa maneira prefere ressignificar as imagens que já existem:

(...) é uma postura como artista, não criar novas imagens. Uma ideia é você acreditar no poder da imagem ao ponto de você inclusive criar novas imagens, eu acho que pra mim é muito mais estimulante ressignificar as imagens que já existem, sejam as imagens ou as informações, textos. Então eu acho que é muito presente na minha pesquisa estética isso, eu crio uma imagem, a praça vermelha é uma imagem, tem um projeto, a diagramação é uma imagem e eu não estou negando essa criação de imagem. Mas o que eu valorizo ali, na verdade, é muito mais um poder de edição, eu como artista de não ser criador de uma imagem, mas de ser um investigador, esse documentalista que acho que me qualifica bem como artista, um editor e documentalista.⁵⁸

A ideia de imagem faz parte de uma complexa trama que compõe o trabalho estético do artista. Os interesses pela jardinagem, pela botânica, pelo espaço social e pela discussão política marcam a complexidade de sua prática que especificamente em *Operação Tutoia*, a ação aparentemente tida como simplesmente sustentável, no sentido do meio ambiente, foi pensada com um propósito crítico, com um objetivo claro de mudança de certa atmosfera daquele espaço.

No Brasil, no início da década de 90, pensando na arte feita para os espaços arquitetônicos e naturais da cidade, as propostas artísticas do *Projeto Arte Construtor* trabalharam com o ambiente como lugar de experimentação, em uma ativação poética de lugares⁵⁹ abandonados, privilegiando “a poética do deslocamento, produzindo modificações provisórias em lugares significativos, mas sem funcionalidade. As “atividades exploratórias” – como foram nomeadas as ações dos artistas – compunham um espaço lúdico de vivências, agregando uma memória-presente.” (ARAÚJO, 2006, p.163). A intervenção em sítios históricos por artistas como: Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Fernando Limberger, Jimmy Leroy, Lúcia Koch, Luisa Meyer, Marijane Ricacheneisky, Nina Moraes e RochelleCosti não foram feitas para terem um caráter monumental, mas eram ações interventivas e lúdicas que levaram em consideração as memórias do lugar que, muitas vezes, são perdidas pelo imediatismo de construções verticalizadas. Foi em um território do esquecimento que os artistas agiram para uma ativação poética dos espaços.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ O Parque Modernista, em São Paulo, a Ilha da Casa da Pólvora, próxima à Porto Alegre, o Solar Grandjean Montigny, no Rio de Janeiro.

Há uma proximidade em relação ao *Projeto Arte Construtora* e a proposta de jardim de Piola. Pois há em ambos a apropriação e intervenção no espaço e um apelo construtivo. Além disso, a fotografia como parte do planejamento para a execução do trabalho, pois ela é o registro do que não existe mais, o objetivo do artista foi captado e documentado por meio do aparelho fotográfico. No caso de *Operação Tutoia*, como vimos, algo de sua intervenção permanece, algumas folhagens resistiram. A delegacia da rua Tutoia antes esquecida, quieta e ocultada em sua história de repressão, agora se torna um lugar inquietante pelo que restou das plantas vermelhas, como vestígios que ali ficaram no local.

No estudo da questão do “esquecimento e a persistência dos rastros”, o filósofo francês Paul Ricœur fala de um tipo problemático de inscrição, que “consiste na persistência das impressões primeiras enquanto passividades: um acontecimento nos marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece no espírito.” (RICŒUR, 2007, p. 436). No sentido primevo, da existência natural de uma planta enraizada, de uma ação aparentemente banal, que reside uma estrutura simbólica que, ao ser explorada, desencadeia a manifestação viva de uma resistência percebida por meio de imagens, do que não pode ser esquecido.

3.2. Diante dos nossos olhos: as cicatrizes de uma topografia insurgente

A partir do que foi explicitado anteriormente, acercado antimonumento, um último percurso pelas imagens de Tuca Vieira se faz necessário para retomarmos algumas questões. Principalmente no que diz respeito à fotografia como marca, como cicatriz, aquilo que fica, um apelo contra o esquecimento.

Imagem 57: Tuca Vieira, fotografada série *Cracolândia*, 2012.



Fonte: <http://www.tucavieira.com.br/Cracolandia>

Um elemento vermelho flutuante. Na imagem, a toalha vermelha à esquerda parece flutuar, pendurada em algo que não conseguimos identificar. Ela me remete a um grito, algo que me prende e logo me conduz para a montanha de roupas junto a escombros e para a arquitetura em destruição no centro da foto. No trabalho de memória e de resistência existente na ideia de antimonumento, salientado por Seligmann-Silva, há o caráter testemunhal que aqui é a própria fotografia dessas construções, bem como quem as fotografou.

É uma obra que testemunha a tentativa de apagamentoda condição humana que ali subsistiu, expressa por meio das arquiteturas em ruína. Cabe salientar no sentido do que se discute por antimonumento, na perspectiva do autor:

Estamos falando de obras que trazem em si um misto de memória e de esquecimento, de trabalho de recordação e resistência. São obras esburacadas, mas sem vergonha de revelar seus limites que implicam uma nova arte da memória, um novo entrelaçamento entre palavras e imagens na era pós-heróica. (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 51)

A matéria esburacada se torna imagem de uma história a ser contada. Mais do que ser essa imagem da devastação, ela carrega um contexto de calamidadeque muito nos remete à guerra. A imagem enreda uma topografia difícil de ser encarada, assim subverte uma lógica da representação ideal de um terreno, comum nas topografias convencionais. O que está prestes a despencar e o que já despencou formam a fragilidade dos imóveis-cascasque ocupam todo nosso percurso ao olhar essa imagem. Janelas verdes entreabertas, prédios sem teto uma arquitetura tão instável que diz muito sobre as relações humanas. A toalha vermelha citada anteriormente fica como elemento simbólico da verve de uma luta que não passa pelas forças do progresso como norma, mas que cria instrumentos para que não se possa calar, é o que não foi enterrado ainda, o que traz à lembrança um passado recente amontoado de violência.

Uma reflexão acerca do próprio meio fotográfico é um dos motes do trabalho de Vieira. Na ocasião de minha participação na oficina⁶⁰ intitulada “A cidade como percurso e imagem”, ministrada pelo fotógrafo no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, a ideia da fotografia como anotação da cidade ficou declarada e foi possível perceber que sua prática como fotógrafo tem uma inspiração crítica. Uma das propostas da oficina foi que deixássemos a ideia de saída fotográfica (prática comum em oficinas ligadas à fotografia) e nos lançássemos em uma observação atenta do espaço urbano. Nosso percurso foi ir até alguns lugares do centro de São Paulo fotografados por Militão Augusto de Azevedo e conversar sobre o traçado urbano, sobre as transformações da paisagem urbana, e cotejar as fotografias de Militão com a atual configuração dos espaços. A noção de legibilidade e imaginabilidade da cidade foram introduzidas em uma conversa a partir do texto “A imagem do meio ambiente” do urbanista Kevin Lynch⁶¹, Tuca chamou a atenção para a questão da legibilidade do espaço da cidade, abordada por Lynch, como uma questão política de forma que a visão do autor é que possamos entender a cidade de dentro e não de cima, como um mapa.

⁶⁰ A oficina “A cidade como percurso e imagem”, com carga horária de seis horas, ocorreu nos dias 2 e 3 de dezembro de 2017 no Instituto Moreira Salles de São Paulo. Divulgação: <https://ims.com.br/eventos/a-cidade-como-percurso-e-imagem/>.

⁶¹ LYNCH, Kevin. “A imagem do meio ambiente”. In: *A imagem da cidade*. Lisboa, PT: Edições 70, 1990, pp. 11-23.

A partir dessa noção da legibilidade da cidade como uma questão política, uma perspectiva carrega uma certa coerência aqui para as imagens que estou abordando. Trata-se da noção de “alegoria da deterioração e da fragilidade do lugar”, levantada pela autora Charlotte Cotton. Essa noção pode ser verificada pelo modo como a imagem tenciona uma junção, nela mesma, do que é próprio da destruição, ou do abandono. No contexto de escrita da autora, as imagens que ela abordou tinham uma ligação com uma arquitetura que “tende a ser fotografada no ponto em que os edifícios se deterioram ou sobreviveram ao seu propósito original e foram abandonados por seus ocupantes, restando apenas vestígios de uma atividade humana anterior.” (COTTON, 2013, p.125). Esse aspecto intensifica a função alegórica da fragilidade e deterioração do lugar e notabiliza um caminho de percepção para imagens que em nosso mundo contemporâneo têm cada vez mais colocado em questão os ambientes invisibilizados ou estigmatizados da cidade.

A imagem abaixo faz parte dessa trama, Tatewaki Nio fotógrafo residente no Brasil, tem um profundo interesse pela cidade, assim como Tuca. Nio foi um dos artistas que abordei no trabalho monográfico citado anteriormente, dentro de uma perspectiva da fotografia como arte contemporânea. O aparecimento dele neste estudo é para reforçar a ideia de alegoria.

Imagem 58: Tatewaki Nio, fotografia da série *Escultura do inconsciente*, 2006.



Fonte: <http://www.tatewakinio.com/escultura-do-inconsciente>

Restos de arquiteturas vazias, abandonadas ou esperando pelo grande plano imobiliário que será erguido, indicado pelas cercas elétricas nas duas pontas das paredes laterais? O trabalho de Nio discute a discrepância de uma cidade que facilmente ergue arranha-céus envidraçados e desaba estruturas de casarios em nome do progresso. Essas arquiteturas pensadas como grandes esculturas de um determinado tempo de cidade, possuem uma profunda ligação com os propósitos das imagens de Tuca Vieira. Ambos estão tratando de imagens imersas no ambiente urbano assim descrito pelo professor e arquiteto Jorge Bassani:

O ambiente urbano não é cidade. Ele é suas vísceras. Um complexo de informações dispostas a todos os sentidos, distribuídas em objetos, arquitetura, sistema viário, sinalizações, automotivos, publicidades, vestiários, televisores, luz, cor, sons, ... consumo e os homens, não só homens, mas, multidões. O contato e absorção dessas informações só tem uma possibilidade: com o corpo e sua existência. Enquanto cidade é signo, o ambiente urbano é realidade. O ambiente urbano só existe em sua materialidade. (BASSANI, 2003, p. 158)

O ambiente urbano em sua materialidade, corpo interno da cidade, imerso em realidades. Segundo o autor, a arquitetura é pensada não só como objeto, mas como reverberação dos desejos de uma sociedade, o ambiente urbano é o habitar dos sentidos, da existência de todos e de seus conflitos. A imagem produzida desse ambiente não só carrega um modo de ver a realidade, mas de existência de uma cultura.

Imagem 59: Tuca Vieira, fotografada série *Cracolândia*, 2012.



Fonte: <http://www.tucavieira.com.br/Cracolandia>

Os destroços, materialidade se desfazendo. Casa improvisada, pedaços de madeira fixados a completam junto ao rosa frontal inacabado. Grade branca encostada em uma parede que ainda resistiu; um balde expulsa tecidos coloridos diversos, perto de telhas cinzas quase imperceptíveis no chão de mesma cor. À esquerda da imagem, é o disforme, parede quebrada, tecidos junto aos escombros, tudo será recolhido e o terreno asfaltado. Essa é a atitude do poderio que esfacela. Casa de quem? Anônimos, invisíveis, *homo sacer*.

"As fotografias de Tuca Vieira dão a dimensão concreta de uma espécie de desencarnação das casas, como um corpo reduzido ao osso sem passado e sem futuro." (KLAUTAU FILHO, 2012, p.19). O comentário no catálogo da exposição ligada ao Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, em Belém do Pará, compreende uma metáfora de corpo para casa e que declara por extensão uma ideia dos corpos que ali viviam. Esse tipo de discurso crítico, do Klautau Filho, me faz conjecturar uma substituição do conceito de alegoria pelode fantasmagoria, conforme o Walter Benjamin fez em seus últimos estudos.

A fotografia como cicatriz de uma topografia que insurge por meio da prática de percepção crítica do território da cidade, não poderia me eximir de uma outrareferência artística, João Virmondes, com o qual me dediquei com afinco também em um estudo

monográfico. Na verdade, penso, que estou em busca de formas para circundar temas próximos, que vieram de uma experiência anterior de pesquisa e que nessa dissertação puderam dispor de alguns desenvolvimentos discursivos.

Imagem 60: João Virmondes, *Sem título*, fotografia digital, 50 x 200 cm, 2010.



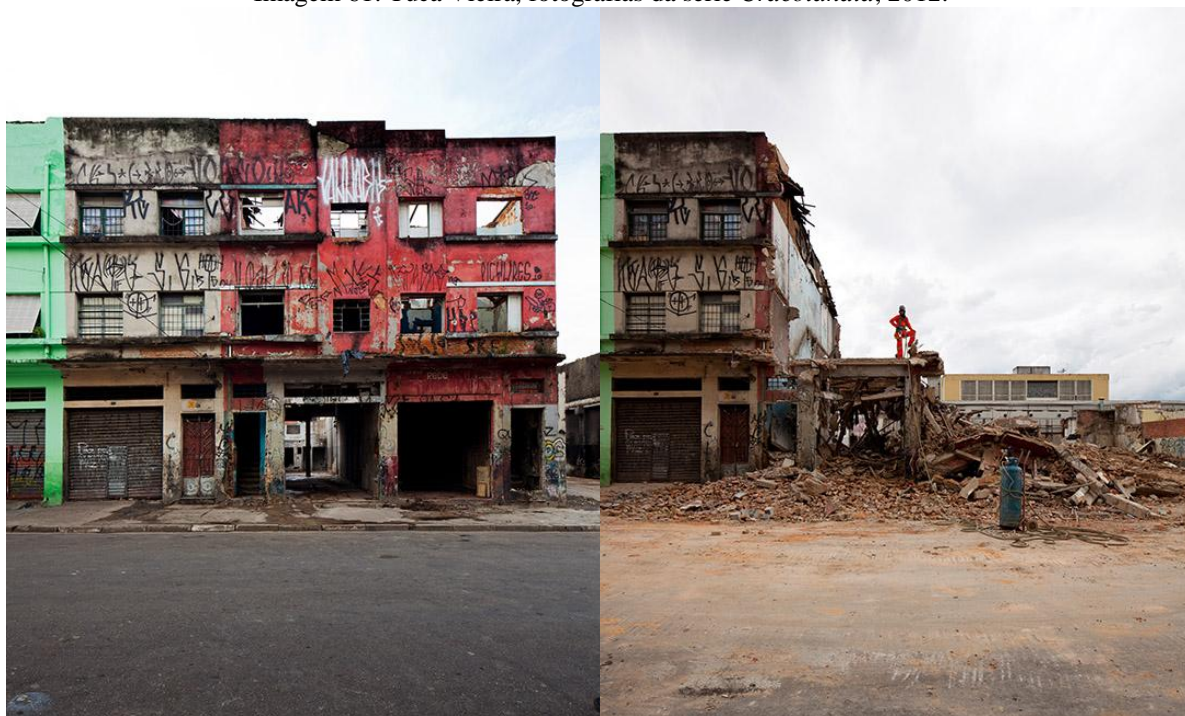
Fonte: <http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/2081>

O detalhe subvertido em panorama. Mas não é um detalhe otimista de uma ideia de cidade, é a destruição da casa, e de tudo que há dentro dela. Em um contexto diferente de cidade, Virmondes constrói seus panoramas a partir de fotografias de casas em processo de demolição na cidade Uberlândia, Minas Geras, onde vive. A ligação afetiva com o território urbano, como pudemos perceber nos trabalhos de Piola e Vieira, também é presente na prática desse artista, que “como pedestre e praticante da cidade” observa o ambiente onde a casa foi demolida e no ato de ver as marcas de sua impermanência, de suas ausências e memórias, é motivado a realizar escolhas de como operar por meio da fotografia nesses lugares melancólicos da cidade, ressignificado por suas ações como um lugar da perda. (SIMÕES, 2011, p. 44-45)

Pensar a noção de alegoria para estas fotografias tratadas me mostrou um caminho de interpretação, importante para a leitura e para uma narrativa da fotografia como arte contemporânea. Principalmente porque a fotografia está permeada por uma sensibilização nos trabalhos abordados.

Ouso, pois, formar um díptico para finalizar este capítulo:

Imagem 61: Tuca Vieira, fotografias da série *Cracolândia*, 2012.



Fonte: <http://www.tucavieira.com.br/Cracolandia>

Arquitetura efêmera. Implodida, derrubada, derrotada. Somos guiados pelas tipografias da imagem à esquerda, a constatar na imagem à direita o que foi subtraído dessa paisagem, a mesma, nas fotos. Ora, a avidez das demolições é como que pronunciada pelas imagens e assim permite o aparecimento do operário, único, que posa para o registro e encerra a série de Tuca como uma assinatura. Fotógrafo no ofício, trabalhador igualmente. Junto à visão dos escombros, uma arquitetura moderna horizontalizada ao fundo da imagem aparece ao nosso olhar (chamamento ao “novo”?), o céu acinzentado complementa a narrativa trágica de cidade. Fotografia que se encontra em um entrelaçamento de memória e esquecimento.

A crise da cidade gera uma paisagem urbana multifacetada em que o de ontem já foi subtraído pelo ritmo do mercado. Pensar a fotografia de maneira interventiva é o que Tuca Vieira faz em resposta a uma configuração opressora de cidade, o criticamente visível é o meio para o transbordante da arte, pois de acordo com Beatriz Sarlo: “A arte transbordou, mesmo nas cidades em crise, ou mais ainda nas cidades em crise, sobre o espaço público (...). A operação artística sobre o espaço urbano responde ao programa de tornar criticamente visíveis a vida na cidade, a perda dos direitos de cidadania, o declínio do espaço público.” (SARLO, 2014, p. 163). A vida na cidade, o devir, olhar que cambia, a arte contemporânea fotográfica leva a efeito, no contexto que procurei tratar, desvios para pensar uma história da arte à margem, que procura levantar questões e não as esgotar facilmente. O realismo crítico

entende o contemporâneo e, portanto, as estratégias de uma arte que possa ultrapassar a condicionanterealidade espetacular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou evidenciar um caminho por poéticas da memória ligadas à paisagem urbana, à arte, e sobretudo à fotografia como um registro crítico do espaço da cidade em tempos atuais de estado de exceção. O que deixarei aqui são algumas considerações sobre um percurso de pesquisa no qual minha busca era por trazer algo sensível, como se eu

tivesse fazendo algo a mão, como uma costura. Por isso os nomes dos capítulos têm a ver com palavras que remetem a isso: crivar, traçar e entrelaçar como metáforas da experiência pela escrita.

Acredito que ao longo da experiência do mestrado, percebi que o caminho traçado seria pensar que pode haver uma outra escrita da história da arte considerando a fotografia e a cidade. Adotei uma abordagem de escrita, diferente daquela que eu havia pensado no projeto de pesquisa, no qual em um primeiro momento eu faria uma fundamentação teórica, depois discutiria a fotografia como poética crítica e só em um terceiro momento entraria na abordagem mais direta dos trabalhos dos artistas. Fez mais sentido delinear um caminho que desde o princípio já entendesse os trabalhos do Fernando Piola e do Tuca Vieira como agentes/potências de percepção e discussão da cidade. Porque o que havia, no momento que pensei em realizar esse estudo, era uma questão que me levava aos artistas e não o contrário. Então, o lugar, o território que delimitei, em torno do antigo prédio do DEOPS tem algumas narrativas, algumas histórias que podem ser compreendidas por meio das imagens desses artistas e essa foi uma das razões de levar a cabo este estudo.

Esse trabalho assumiu que é possível uma poética, ou seja, uma intenção de ver quais caminhos que não sejam da opressão ou do terror. Os artistas não adotaram o discurso da violência e não se sujeitaram ao silêncio, lidaram com feridas abertas do espaço urbano, criando estratégias de fala por meio das imagens. A importância e a necessidade de tratar dos assuntos que essa pesquisa abordou em nosso tempo, dizem respeito a uma postura de não me recusar a enfrentar, a pensar, e a tratar certos temas.

O exercício de escrever esta dissertação me apontou possibilidades narrativas para a escrita de uma outra história da arte, mais antropológica, preocupada com a alteridade, com uma ética de perturbar os silêncios. Acredito assim, que a abordagem dos trabalhos de Fernando Piola e Tuca Vieira realizada nesse estudo, indicou uma maneira de pensar de novo a história da arte. A dissertação traz, portanto, novas questões para a história da arte, aponta outros caminhos.

Os objetos, seus temas, são duros e difíceis de enfrentar. Exigiram de mim certo distanciamento como pesquisadora. A teoria que me acompanhou exerceu o papel de indicar caminhos para lidar com os assuntos que são ainda como chagas abertas no corpo social da cidade. O poder de transformação da arte é como um grito aqui fincado neste texto. É possível imaginar conviver de outras formas com as violências que nos são impostas na contemporaneidade.

O trabalho com as imagens, por mais que não se mostre conclusivo, apontou possibilidades de enfrentar o problema de pesquisa. Os dois artistas propõem um estranhamento em relação ao território, evitam o comum, a obviedade, suas imagens não possuem a figura humana, em uma região onde um dos discursos maiores envolve o impacto em relação ao estado de vulnerabilidade das pessoas. Além disso, a questão da resistência em duas dimensões está presente e entremeada nos trabalhos de Piola e Vieira. Uma tem relação com os acontecimentos do tempo presente, a violência atual. A outra se liga com o trabalho de rememoração dos acontecimentos de um passado ditatorial. Percebi que ambos estão trabalhando aquele território de maneira interventiva. Trazem à tona uma discussão que ultrapassa a questão de uma poética artística e vai em direção a uma poética crítica porque está colocada na vida, no cotidiano, na arte que é relação/discussão com o outro.

Como esta pesquisa assumiu ser um trabalho de crítica da arte contemporânea, retomo ao que a autora Anne Cauquelin aponta como um modo de trabalhar a história da arte contemporânea. Para ela, os artistas buscam estratégias fora da esfera artística a fim de tornar seus trabalhos legíveis, são em assuntos culturais vindos da literatura ou da filosofia, por exemplo, que mora um terreno fértil para as proposições dos artistas (CAUQUELIN, 2005, pp.11-12). A autora levanta a questão da pluralidade e de uma visão ampla para o entendimento de uma arte que é feita com “agoras”. Isso me ajudou a abordar e a tentar compreender os trabalhos de Piola e Vieira, tão permeados pelas conceituações do tempo presente e pelas amplitudes das linguagens artísticas.

Naturalmente, existem algumas lacunas nesta pesquisa, ponto que elas são passíveis de integrar um estudo posterior, por exemplo, uma comparação mais minuciosa dos artistas, por diferenças e semelhanças de suas imagens e propostas; questões relacionadas à ideia de paisagem e suas implicações com o conceito de panorama mereceriam um aprofundamento que este estudo não conseguiu abarcar.

É importante salientar aqui algumas descobertas e conclusões a partir do que foi feito, sobretudo no segundo capítulo é perceptível uma imagética em três conjuntos. Um primeiro ligado aos discursos de “revitalização”, do marketing imobiliário e da publicidade, expresso nas imagens do *Projeto Nova Luz*, de Jaime Lerner e do *Complexo Cultural Luz* do escritório dos arquitetos suíços Herzog & DeMeuron. Um segundo conjunto entende as imagens da mídia, aquelas das operações policiais na *Cracolândia* ou a situação dos usuários na região. O terceiro comporta as imagens de Piola e Vieira, de estratégias comuns para um discurso de antagonismo em relação aos dois primeiros conjuntos de imagens. Junto às suas imagens, outras propostas artísticas endossaram a escrita, como a do Coletivo Política do

Impossível. Nessa parte do texto, portanto, é por meio desses conjuntos de imagens que percebemos que os trabalhos de Piola e Vieira integram uma outra proposta de discussão, suas imagens *inoperam* no sentido do termo extraído das leituras de Giorgio Agamben, pois negam o discurso da naturalização da violência e caminham em um sentido inverso à espetacularização e operacionalização da vida, comum nos discursos da mídia, sobretudo a brasileira.

O desdobramento do *Projeto Praça Vermelha em Operação Tutoia* trabalhado na última parte deste estudo, se configura como um desvio territorial que elucida o caminhar como prática estética de Piola. O artista insiste no projeto de intervenção paisagística em outro ex-aparato repressivo da ditadura civil-militar, na rua Tutoia. Aqui descubro que está a recusa do artista em não dar por estabelecido territorialmente o percurso em torno do antigo DEOPS, seu percurso, assim, entende o território não de maneira literal, mas de forma ampla, por meio das histórias que se interligam e se problematizam acerca de nosso passado de violências em edifícios públicos.

Considero ter alcançado meus objetivos de pesquisa mesmo com a limitação de tempo. Pois, uma das dificuldades mais enfrentadas no mestrado é com relação ao período, ao tempo que se tem para concluir. Desta maneira, ficam questões para serem desdobradas e retomadas para melhor aprofundamento em uma continuação dos estudos de pós-graduação.

Por meu envolvimento com a educação no território da região da Luz, por último, questiono-me: Qual o alcance dos assuntos aqui tratados nesta dissertação? É preciso falar da importância de uma função educativa, logo almeja-se que este estudo possa ultrapassar os muros acadêmicos. Pois, os trabalhos de Piola e Vieira aqui abordados fazem frente às medidas de esvaziamento dos discursos críticos nas escolas. Nosso momento histórico é de desmontes de políticas conquistadas por governos eleitos de forma democrática. Hoje se discute o reforço de um ensino que prima em formar pessoas para o mercado de trabalho, sem se preocupar com um ensino para a vida, com qualidade humana. Eis que este trabalho deseja tomar parte da luta pelos direitos, por uma educação dialógica, construída com horizontalidade e para um arrojado-se no mundo que seja transformador, libertador e pensante.

REFERÊNCIAS

ADERALDO, Guilherme e FAZZIONI, Natália. Choro e samba na Luz: etnografia de práticas de lazer e trabalho na R. Gal. Osório, **Ponto Urbe** [Online], 11 | 2012, posto online no dia 01 Dezembro 2012. Disponível em: URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1159>; DOI: 10.4000/pontourbe.1159. Acesso em: 21 dez. 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **O uso dos corpos**. São Paulo: Boitempo, 2017.

ARAUJO, Marcelo Mattos. “A ocupação dos espaços e a articulação entre as linguagens expositivas: a construção dos sentidos e significados inerentes aos enfoques temáticos”. In: **Memorial da Resistência de São Paulo** / textos, concepção e coordenação geral Marcelo Mattos Araujo e Maria Cristina Oliveira Bruno; Textos de Kátia Felipini Neves... [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009, pp. 69-97.

ARAUJO, Virgínia Gil. “A fotografia como arte informacional”. In: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Imagens, arte e cultura**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2012, pp. 159-171.

_____. “Apropiación de lugares olvidados: la artisticidad del proyecto Arte Constructora/ Apropriação de lugares esquecidos: a artisticidade do projeto Arte Construtora”. In: GOYANES, Guillermo Aymerich (org). **Ciudad Invadida/ Cidade Invadida**. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2006, pp.163-174.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ARQUIVO HISTÓRICO DE SÃO PAULO. **Dicionário de ruas**. Disponível em: <http://www.dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/BancoNomes.aspx>. Acesso em: 24 mai. 2017.

AVELAR, Ana Cândida de. “1/10.1 Estratégias para uma ativação de SP. In: PIOLA, FERNANDO. **10 exercícios de aproximação/representação de SP** / artista residente Fernando Piola; textos Fernando Piola e Ana Cândida de Avelar; apresentação Ivo Mesquita e Kátia Felipini Neves. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013, pp. 57-59.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASSANI, Jorge. **As linguagens artísticas e a cidade**: cultura urbana do século XX. São Paulo: FormArte, 2003.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte** – uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.

_____. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.91-107.

_____. “O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 120-136.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.

_____. “Experiência e pobreza”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.114-119.

_____. “Sobre o conceito da História”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 222-232.

_____. “ N [Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso]”. In: **Passagens**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, pp. 499-530.

BRIZUELA, NATALIA. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BUCHLOH, Benjamin. “Lo siniestro arquitectónico en las fotografías de Andreas Robbins y Max Becher”. In: **Efecto Real**: debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 335-349.

CALDEIRA, Teresa. **Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil**. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

CARERI, Francesco. **Walkscapes** - El andar como práctica estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHEVRIER, Jean-François e LINGWOOD, James. “Otra objetividad”. In: RIBALTA, Jorge (ed.). **Efecto Real**: debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 240-277.

COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL (PI). **Cidade Luz: uma investigação-ação no centro de São Paulo**. São Paulo: Editora PI, 2008.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. **Revista Concinnitas**, ano 10, volume 2, número 15, dezembro 2009, pp. 174-183.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. **A fotografia e a crise da modernidade**. Belo Horizonte, MG: Editora C/Arte, 2015.

_____. “Fotografia e memória: teses em confronto”. In: **Em torno da imagem e da memória**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

_____. “Geografia de uma crise”. In: MUSEU LASAR SEGALL. **Frontalismo/ Facundo de Zuviría**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2016, pp. 8-11.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GASPAR, Samantha dos Santos. Gentrification: processo global, especificidades locais? **Ponto Urbe** [Online], 6 | 2010, posto online no dia 31 Julho 2010. Disponível em: URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1575> ; DOI : 10.4000/pontourbe.1575. Acesso em: 21 dez. 2017.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KLAUTAU FILHO, Mariano. “Os lugares da imagem na experiência da memória”. In: **Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: memória da imagem/ Mariano Klautau Filho...** [et.al.]. Belém: Diário do Pará, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

_____. Antimonumentos – Estratégias da arte na era das catástrofes. **XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte CBHA**. Belo Horizonte, agosto de 2002. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto30.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2018.

MELO, José Arnaldo Fonseca de. **Cidade&saúde**. 2014. 360 p. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo, História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo FAUUSP, 2014.

MENEGUELLO, Cristina. “Patrimônios sombrios, memórias difíceis” *In*: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia (orgs.). **História e Arte: herança, memória e patrimônio**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, pp. 46-65.

MENEZES, Caroline Grassi Franco e NEVES, Kátia Felipini. “Rotas para um novo destino”. *In*: ARAUJO, Marcelo Mattos [et al.]. **Memorial da Resistência de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

MOLINA, Fulvia. Arte, memória e direitos humanos. **Lua Nova Revista de Cultura e Política**. *A memória (ativa) da arte*, 2015, nº 96, pp. 101-115.

TATEWAKI NIO. **Escultura do Inconsciente**. Disponível em: <http://www.tatewakinio.com/Escultura-do-Inconsciente>. Acesso em: 11 fev. 2018.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIOLA, Fernando. **10 exercícios de aproximação/representação de SP** / artista residente Fernando Piola; textos Fernando Piola e Ana Cândida de Avelar; apresentação Ivo Mesquita e Kátia Felipini Neves. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.

_____. (Org.). **Projeto Praça Vermelha/Operação Tutoia**. São Paulo: Edição do autor, 2008.

_____. **Intervenção Luz**, 2005; **1 Projeto Praça Vermelha**, 2005/14; **2 Operação Tutoia**, 2007/12; **Rexistir**, 2005/13. Disponível em: <http://fernandopiola.com/>. Acesso em: 11 mar. 2018.

PIRES, Carol. “Buraco, 118 - Além da fachada, não sobrou pedra (de construção) sobre pedra (de crack) no sobrado da Cracolândia que tem 100 anos de história para contar”. *In*: **Revista Piauí**. Edição 65 questões urbanas. São Paulo, fev. de 2012. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-65/questoes-urbanas/buraco-118>. Acesso em: 23 jan. de 2018.

RAMIRO, Mario (org.). **3NÓS3 intervenções urbanas – 1979-1982**. São Paulo: Ubu, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBALTA, Jorge (ed.). **Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografia**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROLNIK, Raquel. **Territórios em conflito**: São Paulo: espaço, história e política. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista: mercadorias e cultura urbana**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicol. USP** [online]. 2016, vol.27, n.1, pp.49-60. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v27n1/1678-5177-pusp-27-01-00049.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2017

SIMÕES, João Virmondes Alves. **Lugares da impermanência [manuscrito]: fotografias de casas em demolição**. 2011. 102 f. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes, Uberlândia, 2011.

SMITH. Terry. Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização. **PÓS: Revista do programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**. v7., n. 13: mai. 2017, pp. 146-162. Traduzido por Marco Pasqualini de Andrade. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 25 out. 2017.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

STIMSON, Blake. **El eje del mundo – fotografía y nación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

TELL, Verónica e RUIZ, Iván; "La Fotografía y lo Fotográfico: cuestionamientos mediales". En caiana. **Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)**. No 7 | 2do. semestre 2015, pp 121-123.

TUCA VIEIRA. **Cracolândia (2012)**. Disponível em: <http://www.tucavieira.com.br/Cracolandia>. Acesso em: 11 mar. 2018.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WISNIK, G. ; PEREIRA LEITE, J. G. ; ANDRADE, J. P. ; FIX, M. ; ARANTES, P. F. . Notas sobre a Sala São Paulo e a nova fronteira urbana da cultura. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, v. 9, p. 192-209, 2001. Disponível em: http://fau.usp.br/depprojeto/labhab/biblioteca/textos/fix_salasaopaulo.pdf. Acesso em: 25 out. 2017

ZIEGLER, Ulf Erdmann. "O léxico Industrial de Bernd e Hilla Becher". **ZUM #1 Revista de Fotografia**, outubro de 2011, pp. 154-179. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>. Acesso em: 25 out. 2017

Fernando Piola

São Paulo, 1982

Vive e trabalha em São Paulo

fernandopiola@gmail.com

Graduado pelo curso de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2007, Fernando Piola realizou desde 2008 quatro exposições individuais em museus e instituições de São Paulo. Inicialmente interessado nas contradições cristalizadas no espaço público da cidade e em seus manuais Fernando Piola realiza intervenções paisagísticas e livros de artista. De um modo geral, por meio do recurso da ambiguidade e da apropriação de imagens e informações, seus trabalhos pretendem articular na sua poética uma crítica às tensões presentes na vida urbana.

Em seus livros de artista, informações negligenciadas ou contraditórias presentes em cartografias tais como guias, dicionários e jornais são apropriadas e editadas. Já sua série de intervenções paisagísticas funda-se naquilo que é destruído ou oprimido no espaço urbano. Assim, espera-se que o monocromatismo, o formato e o aroma destes jardins suscitem as memórias, tais como violência, repressão e resistência, que pairam sobre alguns locais emblemáticos da cidade. Em última instância, almeja-se que articulados componham uma paisagem em suspenso cuja vocação seja a de despertar histórias reprimidas próprias daqueles lugares.

Tonalismo Tropical dentre outros projetos atuais tratam-se de desdobramentos da referida série de livros de artista. Nestes livros objetos são exploradas e reeditadas revistas de arte e livros de história da arte a fim de debater determinadas noções e narrativas próprias do sistema da arte. Em resumo estes livros objetos articulam seu caráter escultórico ao conteúdo apropriado das referidas publicações de arte.

Dentre as exposições coletivas de que participou destacam-se: Prêmio Arte e Patrimônio (Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2014), 13ª Bienal de Istambul (2013) e O Agora, O Antes: uma síntese do acervo do MAC USP (2013).

Formação**2007**

Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes Graduado pelo curso de Artes Plásticas

2005/12

Grupo de Estudos de Crítica de Arte e Curadoria - ECA-USP

*Coordenação: Tadeu Chiarelli***2011/12**

PIESP Programa Independente da Escola São Paulo

*Diretor: Adriano Pedrosa***Prêmios, Bolsas e Residências****2015**

- Programa de Apoio à Cultura da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

2013

- Prêmio Honra ao Mérito Arte e Patrimônio - Iphan Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

2012/13

- Residência Artística do Memorial da Resistência de São Paulo

2011

- Programa de Apoio à Cultura da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

2008

- Programa de Apoio à Cultura da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

2007

- Projeto Conexão Artes Visuais MinC/Funarte/Petrobras
- Programa de Apoio à Cultura da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

2006

- Finalista do 1º Concurso Nacional de Arte Pública
- Tridimensional de Guaíra, Guaíra, SP

2005

- Menção Honrosa - XIV Encontro das Artes de Atibaia - Atibaia, SP
- Bolsa Residência Atelier Amarelo da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo - São Paulo

Representação em Acervos Públicos

- Pinacoteca do Estado de São Paulo
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)
- Cabinet du Livre d'Artiste, Université Rennes 2, França
- Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (CAL/UnB)

Exposições Individuais**2017**

- Seção de Artes, Sala de Leitura Fundação Lampadia-Vitae da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, São Paulo

2013

- 10 exercícios de aproximação/representação de sp, Memorial da Resistência de São Paulo
- Tonalismo Tropical, Biblioteca Lourival Gomes Machado MAC USP, São Paulo

2010

- Projeto São Paulo, Monumento à Independência - Museu da Cidade de São Paulo, São Paulo

2008

- Projeto Praça Vermelha / Operação Tutóia, Caixa Cultural da Sé - São Paulo

Exposições Coletivas**2017**

- Metrópole: Experiência Paulistana, Estação Pinacoteca, São Paulo, Brasil, curadoria: Tadeu Chiarelli
- Quando as formas de tornam relatos, Casa de Cultura da América Latina (CAL/UnB), Brasília, Brasil, curadoria: Ana Avelar
- Livres et Reveus d'Artistes: Une Perspective Bresilienne, Cabinet du Livre d'Artiste, Université Rennes 2, França, curadoria: Laurence Corbel

2014

- The part that doesn't belong to you, Wiesbaden. Kunsthaus, Wiesbaden, Alemanha, curadoria: Paulo Miyada

- Prêmio Arte e Patrimônio, Paço Imperial, Rio de Janeiro, curadoria: Lauro Cavalcanti, Carlos Vergara e Eduardo Coimbra

2013

- 13ª Bienal de Istambul, curadoria: Fulya Erdemci

- O Agora, O Antes: uma síntese do acervo do MAC USP, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, curadoria: Tadeu Chiarelli

2012

- 64º Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, Juri: Denise Bandeira, Lizette Lagnado, Maria José Justino, Norma Grinberg e Paulo Herkenhoff

- Exposição do Programa Independente da Escola São Paulo, Instituto Cervantes, São Paulo, organização: Adriano Pedrosa e Luiza Proença

2011

- Caos e Efeito (mostra: Projetar o Passado, Recuperar o Futuro), Itaú Cultural, São Paulo, curadoria: Tadeu Chiarelli

2010

- 12º Salão Nacional de Artes de Itajaí, Pavilhão de Feiras do Centreventos de Itajaí, Itajaí, SC, curadoria: Josué Mattos

2008

- Poéticas da Natureza, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, curadoria: Katia Canton

2007

- 16ª Visualidade Nascente, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo

- 27 Formas, Paço das Artes, São Paulo

- CAP 007: VI Anual de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes ECA-USP, São Paulo

- Bienal B, Instituto dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre

2006

- 10º Cultura Inglesa Festival, Brazilian British Centre, São Paulo

- 15ª Visualidade Nascente, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo

- Zona de Trânsito - Instituto Cervantes, São Paulo

- Exposição das maquetes finalistas do 1º Concurso Nacional de Arte Pública Tridimensional de Guaíra,

Casa de Cultura Parque Maracá, Guaíra, SP

- CAP 005: V Anual de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes ECA-USP, São Paulo

2005

- XIV Encontro das Artes de Atibaia, Atibaia, SP

- IV Território Livre das Artes de Araraquara, Araraquara, SP

2004

- CAP 004: IV Anual de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes ECA- USP, São Paulo

2003

- Arte e Cultura Contemporânea no MSTC, São Paulo

- CAP 003: III Anual de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes ECA- USP, São Paulo

Palestras

2014

Disciplina AUH-247 - Lugares de Memória e Consciência do prof. Dr. Renato Cymbalista,

Departamento de História da Arquitetura e Estática do Projeto - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 4 jun. 2014

2013

Participação na “Mesa-Y” na “Casa do Povo” em São Paulo por ocasião da X Bienal de Arquitetura, 2 nov.

Disciplina Carmen Aranha, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

2011

Disciplina Ana Tavares, Departamento de Artes Plásticas ECA USP

2011

O MAC Encontra os Artistas, palestra sobre Dov Or Ner proferida conjuntamente com Luiza Proença, MAC USP, 22 nov. 2011

2010

O MAC Encontra os Artistas, MAC USP, 16 nov. 2010

Fonte: <http://fernandopiola.com/Exposicoes>

Tuca Vieira

tuca@tucavieira.com.br

Fotógrafo independente.

Desenvolve projetos envolvendo cidade, paisagem urbana, arquitetura e urbanismo.

Formação

Mestrando em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Bacharel em Letras com habilitação em língua e literatura alemãs (1998).

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Exposições individuais

Cumbica, Casa do Povo, São Paulo, 2017

Atlas Fotográfico da Cidade de São Paulo e seus Arredores, Casa da Imagem, São Paulo, 2016

São Paulo, Llotja del Cànem, Castelló de la Plana, 2014

Valle de la Muerte, Parque Vicentina Aranha, São José dos Campos, 2014

A Paisagem da Cidade, SESC Santana, São Paulo, 2014

V. se Encontra na Posição da Seta, Galeria Mario Schenberg, Funarte, São Paulo, 2013

São Paulo, Biblioteca Nueva, Vilarreal, 2013

Berlinscapes, Fauna Galeria, São Paulo, 2011

Berlinscapes, 1500 Gallery, Nova York, 2011

Fotografia de Rua, Centro Cultural Mariantonia, São Paulo, 2008

Fotografia de Rua, Fotoarte Brasília, Brasília, 2007

São Paulo, uma Metrópole sem Limites, Galeria Citicorp, São Paulo, 2006

Um Caminho nas Índias, Galeria Paul Mitchell, São Paulo, 2002

A Luz da Terra do Sol, Galeria Consolação, São Paulo, 1994

Principais exposições coletivas

11 Bienal de Arquitetura de São Paulo, Praça das Artes, São Paulo, 2017

São Paulo: Três ensaios visuais, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2017

Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger, Palacete das Artes, Salvador, 2017

São Paulo não é uma cidade – Invenções do Centro, SESC 24 de Maio, São Paulo, 2017

Poder e sufocamento, MIS - Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 2017

Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos, Oca, São Paulo, 2017

A vastidão dos mapas - Arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2017

Antilogias: O fotográfico na Pinacoteca, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2017

Museu do Louvre Pau Brazyl, Edifício Louvre, São Paulo, 2016

Histórias de infância, MASP - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 2016

Cidades Invisíveis, MASP - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 2014

Basically.Forever, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tóquio, 2014

The Spectacle of Growth - Shenzhen Bi-City Biennale of UrbanismArchitecture, Shenzhen, 2014

As Câmeras Duplas de Guto Lacaz, Galeria Mario Schenberg, Funarte, São Paulo, 2014

O Espetáculo do Crescimento, X Bienal de Arquitetura de São Paulo, CCSP, São Paulo, 2013
Um olhar sobre o Brasil - a fotografia na construção da imagem da nação, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo;
 Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2013

Esquizofrenia Tropical, Photoespaña, Madri, 2012
Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, Belém, 2012

Geração 00, SESC, São Paulo, 2011

Prêmio Porto Seguro de Fotografia, São Paulo, 2010
Do Espaço Estilhaçado, Micasa, São Paulo, 2010

Consciencies and Frontiers, Alte Poste Neukolln, Berlin, 2009
Bressonianas, SESC Pinheiros, São Paulo, 2009

Multiple City, Pinakothke der Modern, Munique, 2008
Drivers of Change, London Festival of Architecture, Londres, 2008
Urban Space, Berlim, Nova York, Buenos Aires, 2008
São Paulo A300mm, Instituto Cervantes, São Paulo, 2008

16a Coleção Pirelli/Masp, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 2007
Urbanopolis, Musée de la Civilisation, Quebec, 2007
São Paulo A300mm, Galeria de Nuevos Ministerios, Madri, 2007
Global Cities, Tate Modern, Londres, 2007
Paisagens Transitórias, Galeria Porto Seguro, São Paulo, 2007
Città e Società, Mostra di Architettura della Biennale di Venezia, Veneza, 2007

Fotojornalismo Retrospectiva 2005, Senac, São Paulo, 2006

Foto São Paulo, Espaço das Artes, São Paulo, 2002

Prêmios

Prêmio APCA de Arquitetura 2016 - categoria pesquisa
 Prêmio Funarte de Arte Contemporânea, 2013
 Prêmio Porto Seguro de Fotografia, categoria São Paulo, 2010
 Concurso de Apoio à Produção de Artes Visuais, Fotografia e Novas Mídias, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2006
 Prêmio Grupo Nordeste de Fotografia, 2005
 Prêmio Folha de Jornalismo, Categoria Fotografia, 2004

Publicação

As Cidades do Brasil: São Paulo, Publifolha, 2005
V. Se Encontra na Posição da Seta: São Paulo, Romano Guerra Editora, 2013

Obras em coleção

Coleção Pirelli/Masp, Museu de Arte de São Paulo

Pinacoteca do Estado de São Paulo
Instituto Moreira Salles
Kiyosato Museum of Photographic Arts
Coleção SESC de Arte Brasileira
Instituto Itaú Cultural

Fonte: <http://www.tucavieira.com.br/bio-contato-1>